Geschichte der musik

Karl Storck


Digitized by Google







Karl Storck

Geschichte der Musik

Von

Dr. Karl Storck

*

Fünfte Auflage
Mit Bildnissen berühmter
Musiker und einem Bildnis
des Verfassers

*

Erster
Band

Stuttgart 1922

J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart

Vorwort
zur dritten Auflage

Denen Liebhabern zur Gemütsergötzung! Also schrieb Johann Sebastian Bach auf „der Klavierübung ersten Teil". Mit ähnlichen Widmungsworten begleitete er fast alle jene Werke, die für den Musikfreund, das musikalische Haus bestimmt sind.

Wäre es heute noch schriftstellerischer Brauch, gleich auf dem Titelblatt zu sagen, an wen man bei der Abfassung eines Buches besonders gedacht hat, ich hätte getreulich jene Worte des verehrten Meisters übernehmen können. Und zwar durchaus nicht als Gewohnheitsphrase, sondern mit grundsätzlicher Betonung der Worte „Liebhaber" und „Gemütsergötzung".

„Dilettant" hat im Laufe der Zeit eine üble Bedeutung erhalten, die ein Mann von Sprachgefühl mit dem „Liebhaber" niemals verbunden haben würde. Nun ist das Wort „Dilettant" ja zwar ein Fremdwort; die „Musikdilettanten" im bösen Sinne aber sind leider bei uns ein sehr häufiges Gewächs. Ihre Zahl ist im gleichen Maße gestiegen, wie die der wahren Liebhaber abgenommen hat.

Die Klagen über den geistigen und seelischen Tiefstand unseres massenhaften häuslichen Musikbetriebs sind allgemein. Noch schlimmer, als im Bürgerhause, sieht's beim breiten Volke zumal auf dem Lande aus. Hier ist die gesunde Musikpflege fast ganz verschwunden. Die geradezu lächerliche Zahl der Konzerte, mit denen unsere Großstädte überschüttet werden, vermöchten auch dann jenen Verlust nicht auszugleichen, wenn sich nicht so viel Mittelmäßiges und Schlechtes in den Konzertsaal drängte, wenn nicht die Programme zumeist von so bösartiger Oberflächlichkeit wären. Es steht also keineswegs so glänzend um unser Musikleben, wie man gemeinhin rühmen hört.

Die Bedeutung der Musik für das geistige und seelische Leben unseres Volkes leugnet kein Einsichtiger. Ich bin nun der Überzeugung, daß die wichtigste Pflegestätte zur Erzielung einer gesunden Musikkultur das **Haus** ist. Und darum wendet sich mein Buch vorwiegend an das musikalische Haus. Allerdings nicht an jenes Haus, in dem aus Langeweile oder äußerlicher Prunksucht gesungen und geklimpert wird; nicht an jenes Haus, für dessen

Art die Salonmusik kennzeichnend ist. Gibt es einen schärferen Gegensatz zu dieser äußerlich glänzenden, innerlich aber hohlen, in ihrem ganzen Wesen verlogenen Kunst, als jene Musik, die unsere Größten ausdrücklich dem Hause gewidmet haben, die Kammermusik? Der Name wirkt wie ein Programm. Die Hausmusik ist eine intime Kunst; ihr Schauplatz ist nicht der Salon, sondern die stille Kammer. Hier entfaltet der scheue Vogel Phantasie seine Schwingen, sei's daß wir ganz allein mit Frau Musika sinnige Zwiesprache pflegen, sei's daß gleichgesinnte Freunde ausführend oder zuhörend mit uns sich vereinigen.

An jene echten „Dilettanten", jene wahren Liebhaber der Musik dachte ich also bei meinem Buche. Und zu ihnen spreche ich als einer, der die Musik von frühen Kindestagen an geliebt und ausgeübt hat. Es kam mir weniger auf scharfsichtige Kritik, auf eindringliche Untersuchung theoretischer Probleme, auf philosophisch peinliche Darlegung der zahlreichen Streitfragen an, als auf „Gemütsergötzung". Nicht als ob ich „vor Liebe blind" in taumelnder Begeisterung von der Musik der verschiedenen Zeiten und Völker schwärmen wollte. Ich hoffe, man wird mir zugeben, daß meine Darlegungen auf eingehendstem Studium der einschlägigen Literatur beruhen, so sehr ich mich bemüht habe, für den Leser die Spuren der oft mühseligen Vorarbeit zu verwischen. Und wo es mir im Geiste einer gesunden Musikliteratur geboten schien, bin ich vor der schroffen Ablehnung ebensowenig abgeschreckt, wie vor jenem „parteiischen Enthusiasmus", den Goethe vom Biographen forderte.

Aber ich möchte doch erreichen, daß etwas von der Liebe, die mich selber zu dem Gegenstande erfüllt, auf den Leser übergeht — das hat den Ton des Ganzen bestimmt. Das ist der Grund, weshalb ich auch bei scheinbar entlegenen Punkten auf unser Fühlen, unser Verhältnis zu den betreffenden Fragen eingehe; deshalb habe ich allgemeinere Darlegungen einer mehr „organisierenden" oder erzieherischen Kritik unbedenklich der geschichtlichen Darstellung eingefügt. Denn ich spreche doch zu Menschen meiner Zeit, denen die Forderungen und Bedürfnisse unserer Tage am nächsten gehen.

Vielleicht erreiche ich auf diese Weise, daß auch jene Abschnitte meines Buches von Musikliebhabern gelesen werden, die sich mit der Musik von Zeiten und Völkern befassen, deren einzelne Schöpfungen uns persönlich nicht nahegehen. Es ist ja eine der eigentümlichsten Erscheinungen, daß die Wirkung des musikalischen Kunstwerks räumlich und zeitlich viel beschränkter ist, als die der Schöpfungen der andern Künste. Ich habe mir daraus die Lehre gewonnen, für jene Epochen unter Verzicht der Beleuchtung der einzelnen Kunstwerke den Nachdruck auf das allgemein Grundsätzliche, das für die Gesamtentwicklung Wirksame und die kulturgeschichtliche Bedeutung der Musik zu legen. Ich suchte so Goethes Auffassung zu folgen, wonach das Kunstwerk vom Geschichtschreiber nicht einzeln für sich, sondern innerhalb der Gesamtentwicklung und als Teil der Gesamtkultur aufzufassen ist.

Die Aufdeckung der großen Entwicklungslinie einerseits, die psychologische Ergründung der schöpferischen Persönlichkeiten andererseits erschienen mir so als die beiden Hauptaufgaben dieses Buches. Ich habe auch gelegentliche Wiederholungen nicht gescheut, um beiden nach Kräften gerecht zu werden.

*

Ich habe das Vorwort zu den beiden ersten Auflagen bis hierher wortgetreu übernehmen können. Die Absichten meines Buches haben sich nicht verändert, und in der überaus freundlichen Aufnahme desselben bei Publikum und Kritik darf ich die Bestätigung erblicken, daß diese Absichten berechtigt sind und auch ihre Erfüllung im großen und ganzen mir gelungen ist. Im großen und ganzen. Niemand kann besser fühlen, als der Verfasser eines solchen Buches, wie schwer die Kräfte eines einzelnen, mögen sie auch noch so hoch angespannt werden, zur Bewältigung einer so großen Aufgabe ausreichen. Um so dankbarer bin ich für die Gelegenheit, durch erneute Bearbeitung dem gesteckten Ziele näher zu kommen, und ich hoffe, man wird die Bezeichnung „vermehrt und verbessert" für die Neuauflage gelten lassen. Die Tatsache der Vermehrung zeigt sich schon äußerlich; sie war geboten, wenn ich die Fülle der Forschungsergebnisse des letzten Jahrzehnts über die Musik der älteren Zeit für mein Buch wirklich fruchtbar machen und gegenüber den zahlreichen, vielfach verwirrenden Erscheinungen der Gegenwart als beratender Wegweiser nicht versagen wollte. Die „Verbesserung" beschränkt sich nicht auf diese Vermehrung; es ist an Hunderten von Stellen gestrichen und eingeschoben, geändert und gefeilt worden.

An der Gliederung des Ganzen und seiner geistigen Gesamthaltung habe ich dagegen nichts geändert. Die Rechtfertigung dieses Beharrens habe ich im Vorwort zur zweiten Auflage gegeben, woraus ich sie hiermit übernehme. Für die Einteilung lag angesichts der Ergebnisse der neuen Forschungen über die Anfänge der Mehrstimmigkeit und die des instrumental begleiteten Gesanges die Versuchung nahe, nach dem Vorbilde Riemanns eine andere Gliederung vorzunehmen als die bisher übliche. Doch hielt ich das nach reiflicher Überlegung nicht für notwendig. Es ist ganz selbstverständlich, daß weltbewegende Ideen oder doch wenigstens überzeugende Ergebnisse aus solchen nicht plötzlich entstehen, sondern langsam errungen werden. Ihre weltgeschichtliche Bedeutung setzt aber doch erst ein, wenn diese Bewegungen aus dem Zustand der Vorbereitung und Ahnung in den der Deutlichkeit treten. So schien es mir berechtigt, die chronologische Gliederung aus geistigen Gründen nach diesen Zeitpunkten zu gestalten, wobei dann die Vorbereitung der großen Momente auch im Buche als solche hervortritt. Ja, ich fühle mich in dem Grundsatze bestärkt, meine Musikgeschichte auf die großen Persönlichkeiten zu stellen, in denen das Fühlen und Sehnen der Menschheit den Ewigkeitsausdruck

gefunden hat. Dagegen habe ich die „Vorbereiter“ solcher Persönlichkeiten nicht mit der Ausführlichkeit behandelt, wie es mancher Fachgelehrte wohl wünschen möchte, sondern sie mehr in die Darstellung der allgemeinen Entwicklung einbezogen.

Wir haben bei der Geschichte der Literatur und der der bildenden Kunst eine Erfahrung gemacht, die sich nun in der Musikgeschichte wiederholt. Die jetzt mit höchstem Eifer und dem Rüstzeug akademischer Schulung betriebene Einzelforschung in den zurückliegenden Perioden der Musikgeschichte rückt jeden Tag neue Namen in hellere Beleuchtung. Wir stehen staunend vor einem fast unfaßbaren Reichtum; wo vor wenigen Jahrzehnten die Musikgeschichte nur wenige Namen und diese mehr vom Hörensagen nannte, stehen jetzt Hunderte von Komponisten mit einem an sich beachtenswerten Schaffen. Immer enger schließt sich die Reihe, so daß für das Wirken aller Großen schließlich jenes Bild Geltung gewinnt, unter dem einem Goethe Raffaels Schaffen erschien, als er es der Krönung einer langsam ansteigenden Pyramide verglich. Ich bin aber zunächst der Überzeugung, daß der Fall Raffael in der ganzen Kunst nur noch vereinzelt wiederkehrt. Und auch bei Raffael bleibt schließlich die Frage: Warum und wodurch steht dieser auf dem Gipfel? „Echte Kunst ist Kunst des Genies“, sagt Kant, und wie dieses Genie die Ausnahmeerscheinung bleibt, so bleibt seine Kunst trotz aller Vorbereitung Ausnahmekunst. In ihr liegt eben das Ewige, das sich philologisch nicht definieren, sondern nur empfinden läßt, das sich historisch durch seine Dauerhaftigkeit bewährt. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!“

Ich gebe zu, daß einem großen fachwissenschaftlichen Werke, einem Goedeke der Musikgeschichte, die Pflicht obliegen mag, alle diese Erscheinungen getreulich zu buchen, jede derselben rein historisch nach der Bedeutung innerhalb ihrer Zeit herauszuarbeiten. Fern liegt es mir, die Verdienste solcher Werke zu schmälern. Um so ruhiger kann ich sagen, daß ich mit meinem Buche etwas ganz anderes will und daß ich dieses andere für die Kreise, an die ich mich wende, für wichtiger und heilsamer halte. Bei jener ungeheuren Stoffmenge geht der Maßstab für das Gewaltige und Einzigartige allmählich verloren. Denn was das Wort der wissenschaftlichen Darlegung zu geben vermag, ist zumeist jenes Formale des Schaffens, für das die Vorbereitung möglich ist. Wenn ich in langen Reihen an sich ganz wertvoller Vorzimmer aufgehalten werde, bevor ich in das Heiligtum Raffaelscher Kunst treten darf, so ist dann nicht nur meine Aufnahmefähigkeit abgestumpft, sondern gerade das Einzigartige in der Schönheit dieser Raffaelschen Kunst wird mir nicht mehr bewußt werden. Dieses Verstehen großer Persönlichkeiten, das Nachfühlenkönnen größter Kunst, ist aber für den Kunstliebhaber am wichtigsten, überhaupt für den Menschen am besten.

Ich möchte nicht mißverstanden werden. Seit Jahr und Tag kämpfe ich als Kunstpolitiker für die Bebauung des künstlerischen Mittellandes. Aus der Erkenntnis heraus, daß der Aufstieg ins Hochland den Menschen nur selten möglich und das Verweilenkönnen im Hochlande zeitlich eng begrenzt ist, ergibt sich für eine künstlerische Kultur die ungeheure Bedeutung jener Kunst, die unser ganzes Alltagsleben durchdringen, mit ihm eins werden, aus ihm erwachsen kann. Es fehlt mir also keineswegs an Wertschätzung dieser Kunst und der sie schaffenden Künstler. Aber, und das ist für mich als Geschichtsschreiber entscheidend: Diese Kunst ist zeitlich begrenzt. Begrenzt wie unser Alltagsdasein. Ja wenn sie ihre Aufgabe wirklich erfüllen soll, so ist dieses Wurzeln in einer bestimmten, von uns ganz durchdrungenen Zeit sogar Vorbedingung. Hat sie diese Aufgabe für eine Zeit erfüllt, so mag sie verschwinden. Sie tut es auch, und alle Bemühungen, diese Kleinkunst wieder zu beleben, bleiben fruchtlos. Was die Welle der Zeit verschlungen hat, mag unten bleiben. Nur die göttlich geniale Kunst ist von diesen „Grenzen der Menschheit" frei. Vor ihr „wandern viele Wellen, ein ewiger Strom; und viele Geschlechter reihen sich dauernd an ihres Daseins unendliche Kette".

Aus diesen Erwägungen heraus bringe ich für die älteren Zeiten der Musikgeschichte nicht so viele Namen wie manches kleinere Lehrbuch. Ich schildere die Entwicklung und versuche die hervorragendsten Persönlichkeiten lebendig vor Augen zu führen. Je näher wir zur Gegenwart rücken, um so stärker wird der Zeitwert auch des minder hervorstechenden Schaffens, um so eher werden in ihm fruchtbare Werte zur Verschönerung unseres geselligen Musiklebens liegen. Daraus rechtfertigt sich dann eine reichere Aufzählung von Namen und Werken. Die Einbuße an Ausgeglichenheit der Form, die das Buch dadurch erleidet, liegt also in dem Geiste begründet, in dem es geschrieben ist. Dieser ist mitbestimmt von meiner Überzeugung, daß die Musikgeschichte im Rahmen unserer allgemeinen Bildung, besonders aber bei der Erziehung aller Musikbeflissenen — der ausübenden wie der bloß genießenden — eine viel wichtigere und umfangreichere Aufgabe zu erfüllen hat, als ihr bisher zugestanden worden ist.

Die einzigartige Stellung der Musik für unser künstlerisches Innenleben beruht auf der Leichtigkeit, mit der wir durch das Nachschaffen Mitschaffende werden können. Auch ohne schöpferische Anlage, lediglich durch die treue Hingabe an das bereits geschaffene Kunstwerk und vermöge einer unschwer zu erreichenden technischen Fertigkeit, können wir uns jedes musikalische Kunstwerk in einem Maße zu eigen machen, wie es bei den Werken der anderen Künste nur wenigen, besonders Begabten möglich ist. Bei der bildenden Kunst und der Dichtung bleibt der größte Teil schon am Stoff hängen, und es bedeutet schon viel, wenn einer auch die Form ganz erfaßt. In das innere Wesen der künstlerischen Gestaltung, deren Folge doch erst die Formgebung ist, vermögen sich nur wenige einzuleben. Wer dagegen ein Musikstück spielt,

ist geradezu gezwungen, „in Künstlers Lande zu gehen". Das Werk des Dichters und des bildenden Künstlers ist immer da, unberührbar, unveränderlich durch den Beschauer oder Leser. Der reproduzierende Musiker dagegen steht vor einem an sich toten Notenblatte. Er schafft in dem Augenblicke, in dem er es spielt, das Werk des Künstlers neu; so, wie er es in die Welt stellt, ist es für ihn und jene, die ihm zuhören; nur wenn er den ursprünglichen Schöpfer verstanden hat, vermag er es so wiederzugeben, daß es verständlich wird.

Daraus ergibt sich, daß zwischen dem musikalischen Kunstwerke und dem es nachschaffenden Spieler ein möglichst inniges Verhältnis bestehen muß, das ihn zur Treue gegen das Kunstwerk instandsetzt. Der künstlerisch ernste Musiker muß danach trachten, sich mit dem Künstler und seinem Werke möglichst vertraut zu machen. Das beste Mittel dazu ist die Kenntnis der Persönlichkeit des Künstlers und seiner Absicht; zu beiden ist die Musikgeschichte der beste Wegweiser.

Es kommen noch zwei einander scheinbar widersprechende Eigenheiten der Musik dazu, infolge derer die Kenntnis der Musikgeschichte, wo nicht die Voraussetzung, so doch wenigstens eine außerordentliche Bereicherung der musikalischen Nachlebensfähigkeit bringt. Die Musik bildet so sehr eine Welt für sich, daß man zu ihrem Nacherleben keine Hilfsmittel außerhalb dieser Welt gewinnen kann. Die Dichtung teilt die Sprache mit der gesamten Geisteswelt; die bildende Kunst führt immer wieder zurück auf die Natur. Der sich diesen Künsten Nahende hat in diesen beiden Welten Mithilfen, um ein persönliches Verhältnis zu gewinnen. Die Musik ist dagegen von dem Augenblick an, wo sie Kunst wurde, von der Natur losgelöst. Die Umwelt bietet keinerlei Vorbild für sie; ihr Arbeitsmaterial ist auf rein geistigem Wege gewonnen. So besteht die musikalische Welt aus der vorhandenen Musik der Welt, und der Unterschied zwischen den Schaffenden liegt nicht in ihrem verschiedenen Verhältnis zu einer außerhalb ihrer Kunst liegenden Welt, sondern in der Art, diese eine gleiche musikalische Welt auszunutzen. Daraus entsteht die *unvergleichliche Geschlossenheit der musikalischen Entwicklung*. Die Verwendungsfähigkeit des Tones und der musikalischen Form ist ganz aus sich heraus weiterentwickelt worden und das Spätere ist deshalb nie richtig zu begreifen ohne die Kenntnis des Vorangehenden, aus dem heraus es entwickelt worden ist. Man kann deshalb die Musikgeschichte, wie es vielfach geschehen ist, als eine Geschichte der musikalischen Form ansehen.

Auf der andern Seite haben wir die eigentümliche Erscheinung eines *Wandels des musikalischen Hörens*. Gerade weil die Natur weder ein Vorbild, noch eine Korrektur gibt, ist unser musikalisches Hören auf das Gewohnte eingestellt. Alles Neuartige wirkt zunächst unschön, das Ohr muß erst daran gewöhnt werden. Ist das aber geschehen, so wirkt das Voran-

gehende alt und damit auch rasch veraltet. Eine Fülle wertvollster Kunst wird damit unfruchtbar.

Ich halte die Musikgeschichte für berufen, gegenüber diesen besonderen Verhältnissen die richtige Einstellung beim ausübenden und empfangenden Musiker zu schaffen. Sie vermittelt ein tieferes Verhältnis zur musikalischen Form, indem sie zeigt, wie alles geworden ist, wie das, was heute als bloße Formel erscheint, einmal als Ausdruck gewonnen worden ist. Dann ist außerordentlich fesselnd, was die Künstler jeweils ausdrücken wollten, wie sie es taten, wie es von ihrer Zeit aufgenommen wurde. Viele der Probleme, die uns heute beschäftigen, sind an sich alt, und auch wir finden uns leichter zurecht, wenn wir ihre Behandlung in früheren Zeiten verfolgen. Für uns Deutsche kommt hinzu, daß unser ganzes Wesen in keiner andern Kunst so reichen Ausdruck gefunden hat wie in der Musik.

Diese wesentlich erweiterte und tiefere Aufgabe der Musikgeschichte im Vergleich zur geschichtlichen Darstellung der andern Künste ist natürlich auf verschiedene Weise zu lösen. Wer als Leser hauptsächlich Fachmusiker im Auge hat, wird seine Aufgabe außer in der Beibringung des rein geschichtlichen Geschehens vor allem in der jeweiligen Formenlehre sehen, überdies auf eine möglichst vollständige Aufzählung des Geschaffenen ausgehen. Ich habe mich dagegen auf den Standpunkt gestellt, daß es gelingen muß, die Geschichte der Musik ebenso für jeden allgemein gebildeten Menschen darzustellen, wie die der Literatur oder bildenden Kunst. Wenn die Musik neben der Religion die tiefste Äußerung seelischen Lebens ist, wenn sie vor allen andern Künsten jeweils von den breitesten Massen genossen und aufgenommen werden konnte, wenn sie, wenigstens in Deutschland, zu den meisten Zeiten mit dem gesamten Leben des Volkes inniger verwachsen war als eine andere Kunst, so kann auch die geschichtliche Darstellung der Musik nicht ein Geheimbuch für Eingeweihte sein müssen. Vielmehr muß man jedem die jeweiligen Zustände, das Wollen und Können der Musik, ihre Stellung im Leben, ihr Verhältnis zum gesamten geistigen und künstlerischen Schaffen verständlich machen können.

Das war mein Ziel. Ob ich es erreicht habe, mögen andere beurteilen. Nur rechtfertigt sich aus ihm jedenfalls, daß ich immer wieder die große Entwicklungslinie scharf heraushob, andererseits immer wieder Zusammenhänge mit der Gegenwart festhielt, um von ihr aus das frühere Wollen und nicht nur das frühere Vollbringen zu beleuchten.

Berlin, Ostern 1918.

Dr. Karl Storck

Vorwort zur vierten Auflage

Die vorliegende Auflage konnte der Verfasser, dem im Frühjahr 1920 ein allzufrüher Tod die Feder aus der Hand nahm, nicht mehr vollständig vorbereiten. Immerhin ist das Werk bis zum 11. Buche von dem Verfasser vollständig durchgesehen und ergänzt worden. Für das 12. Buch, das im Jahre 1919 in einer Sonderausgabe unter dem Titel „Die Musik der Gegenwart" neu bearbeitet erschienen war, konnte damit die Durchsicht zu einem gewissen Grade als vorbereitet gelten. Selbstverständlich war es notwendig, eine Ergänzung nach dem neuesten Stande des Musikschaffens vorzunehmen; die Verlagsbuchhandlung hat hiefür im Einverständnis mit den Erben des Verfassers einen namhaften Musikschriftsteller gewonnen.

Der Bearbeiter hat sich seiner keineswegs leichten Aufgabe mit der ihm auferlegten Verpflichtung unterzogen, an der Grundrichtung der Arbeit Storcks nichts zu verändern. Zwar wäre es ihm in einzelnen Fällen wünschenswert gewesen, in Anmerkungen zum Originaltexte seiner abweichenden Meinung Ausdruck zu geben. Um aber den einheitlichen Charakter des ganzen Werkes zu wahren, hat er nach reiflicher Überlegung davon Abstand genommen und sich auf die wichtigsten Ergänzungen beschränkt. Neben den von Storck genannten neueren Tondichtern wurde noch eine Anzahl von Namen genannt, die der Verfasser zweifellos selbst ausgewählt haben würde, um die Darstellung bis zur unmittelbaren Gegenwart fortzuführen. Die Verlagshandlung ist dem Bearbeiter für die dankenswerte Bereitwilligkeit, mit der er im letzten Augenblicke die Aufgabe übernommen und in durchaus pietätvoller Weise erfüllt hat, sehr verbunden.

Möge das Werk in der neuen Auflage und neuen Ausstattung zu seinen bisherigen Verehrern zahlreiche Freunde hinzugewinnen.

Stuttgart, im September 1920.

Die Verlagsbuchhandlung

Vorwort zur fünften Auflage

Da ein Neudruck binnen der kurzen Frist von zwei Jahren nötig wurde, konnte an eine Bearbeitung des ganzen Werkes nicht gedacht werden. Nur das 12. Buch wurde von dem Fachmann, der die letzte Durchsicht in einer von der gesamten Kritik lobend anerkannten Weise besorgt hatte, wiederum bis zur neuesten Zeit ergänzt.

Das Bildnis von Dr. Karl Storck, das der neuen Auflage beigefügt wurde, wird seinen zahlreichen Freunden und Verehrern gewiß willkommen sein.

Stuttgart, im September 1922.

Die Verlagsbuchhandlung

Inhaltsverzeichnis

Seite

Zweiter Teil

Die Geburt unserer Musik

Dritter Teil

Der neue Geist in der Musik

Kirchliche und geistliche Musik

Verzeichnis der Bildbeilagen

Die Bildnisse von Händel und Gluck sind aus dem „Corpus Imaginum“ der Photographischen Gesellschaft in Charlottenburg, das von Bach nach einem Stich aus dem Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Einleitung

Die „schönste Offenbarung Gottes" nannte Goethe in einem Briefe an Zelter die Musik; Beethoven verkündete stolz: „Musik ist höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie"; Schopenhauer wies der Musik im Verhältnis zu den übrigen Künsten eine Sonderstellung an, indem sie nicht, wie die andern, das Abbild einer „Idee", sondern eine solche selbst sei. Sie sei Abbild des „Willens" des „An sich" der Welt selber. „Deshalb eben ist die Wirkung der Musik um so mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste, denn diese reden nur vom Schatten, jene aber vom Wesen."

Entkleiden wir die Aussprüche des Dichters, des Musikers, des Philosophen der schönen Worte, so sagen alle drei, daß das Wesen der Musik ein Geheimnis ist. Wir sehen die Wirkungen der Musik, wir kennen ihre Ausdrucksmittel, wir können sagen, daß sie in die Hauptelemente Rhythmus, Melodie und Harmonie zerfällt, wir können das Verhältnis der Töne untereinander mathematisch, den Ton selbst physikalisch bestimmen, — warum aber das alles so auf uns wirkt, warum wir es so fühlen, warum die Musik ohne Worte so verständlich zu uns spricht, das vermögen wir nicht zu erkennen. „Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Willens und Empfindens in ihr, ist — ich brauche wieder Worte Schopenhauers — das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewußten Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen kann. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar; der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft (d. h. sein waches Bewußtsein) nicht versteht, wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat."

Das eine können wir sagen, daß die Musik die Kunst der Innerlichkeit, daß sie die Sprache der Seele ist oder doch geworden ist. Geheimnisvoll ist sie, wie diese; gleich ihr strebt sie über das Irdische hinweg

zu Gott. „Opfere noch einmal alle Kleinigkeiten des gesellschaftlichen Lebens deiner Kunst: o Gott über alles." Mit diesen Worten begann Beethoven seine „Missa solemnis", die er nach Schindlers Zeugnis in einem „Zustand absoluter Erdenentrücktheit" geschrieben hat. Die Religiosität, in dem Sinne der Verbindung der Menschenseele mit der Gottheit, ist eine Haupteigenschaft der Musik. Es ist kein Zufall, daß die größten Tonsetzer, auch wenn sie im Leben weltlicher Leidenschaft gedient, am Ende ihrer Laufbahn sich religiösen Stoffen zuwandten. Die Palestrina, Bach, Händel, den kindlich frommen Haydn brauchen wir nur zu nennen. Aber auch der heitere Mozart kam über „Don Juan" und „Zauberflöte" zum „Requiem"; Schubert rang seinem bereits dem Tod geweihten Körper die Es-Messe ab; der Genußmensch Rossini legte die Feder aus der Hand, nachdem er ihr durch das „Stabat mater" eine höhere Weihe gegeben; Richard Wagner, der die sündige Liebe Tristans und Isoldes gesungen, feierte am Ende seiner Tage den „reinen Toren" Parsifal; der Weltmann Franz Liszt krönte sein Lebenswerk mit „Christus", indem er mit dem glühenden Empfinden des Mystikers seinen Gott gepriesen; Brahms hat sich mit den vier „ernsten Gesängen" von den letzten Dingen sein Totenlied gesungen; der gute Bruckner widmete seine letzte Symphonie „dem lieben Gott." —

Was Wunder, daß die Mythe fast aller Völker die Erfindung der Musik den Göttern zuschreibt, die ihrerseits diese herrliche Gabe der Menschheit schenkten. Auch die christliche Vorstellung bevölkert den Himmel mit den singenden Heerscharen der Engel. Damit hängt auch zusammen, wenn so oft sonderbare Spekulationen mit der Musik verbunden wurden: wenn das Verhältnis der Töne zueinander zum Sinnbild der Bahn der Gestirne wurde; wenn wunderbarer Tiefsinn, wie verbohrte Wunderlichkeit die Ergebnisse ihres Denkens an musikalische Vorstellungen zu knüpfen versuchten! Fast selbstverständlich auch ist es danach, daß aller religiöse Kult die Musik als eines seiner stärksten Wirkungsmittel aufbietet, vom bloßen Gebrüll oder Gemurmel des in blutigen Menschenopfern rasenden Kannibalenstammes bis zu den phantastisch kühnen Gebilden, die Männer, wie Palestrina und Bach aus dem vergeistigten Material der Töne bauten. —

Hier die Religion, das unkörperliche, geistige, seelische Band, das den Menschen mit einem unsichtbaren, nur geahnten, stets gefühlten, nie erkannten Gottwesen verbindet, — auf der andern Seite die Naturkraft. Geheimnisvoll auch sie. Wohl hat man Worte dafür erfunden, hat von Liebestrieb, Spieltrieb, Mitteilungstrieb usw. gesprochen, um es zu erklären, daß der Mensch jauchzen, daß er stöhnen muß, daß er jetzt schreit vor Schmerz, dann jubelt vor Freude, daß ihm die Brust springen würde, wenn er nicht sänge, wenn er keine Musik hätte. Aber die Erklärung für diese Erscheinungen vermögen jene Worte nicht zu geben, die selber nur Bezeichnungen für die

letzten **sichtbaren** Ursachen jener Betätigungen sind, die ihrerseits alle unter den Begriff „Leben" fallen. Musik — wenn auch in rohesten Formen — ist überall, wo menschliches Leben ist.

Diese Eigenschaft der Musik als Naturkraft äußert sich am auffälligsten bei jenen Völkern des Altertums und auch des heutigen Orients, wo sie zumeist als sinnliches Reizmittel auftritt. Aber die sinnliche, die rein körperliche Wirkungskraft der Musik ist überall und zu allen Zeiten gefühlt und von den Komponisten beabsichtigt worden. Sie wird bereits durch jene zahlreichen Mythen bekräftigt, deren charakteristischste die indische von der schönen Savitri und die zum Weltbesitz gewordene Orpheussage sind. Sie wird bestätigt durch die stets erneuten Kirchenverbote gegen bestimmte Gattungen von Musik. Ein W. Heinse bezeichnete geradezu als Hauptzweck der Musik die „Erregung von Leidenschaften". Wer die aufregende Macht der Musik **Wagners** am Schluß des ersten Akts der „Walküre" nicht erlebt, dessen musikalisches Empfinden ist sicher wenig entwickelt. Und wenn wir **Offenbachs** Operetten „gemein" nennen, so meinen wir die vom verderbten Geist des zweiten Kaiserreichs erfüllte Musik mehr, als den blöden Text. Doch wozu hier noch Beweise erbringen, es genügt darauf hinzuweisen, daß der Tanz ohne Musik nicht bestehen kann.

Waltet so die Musik im Menschen als eine Art Naturgewalt, so ist sie andererseits durchaus nicht auf den Menschen beschränkt. Vielmehr ist die ganze Natur, auch die sogenannte leblose, voller Musik. Wir werden uns in einem besonderen Abschnitt mit dieser „Naturmusik" zu befassen haben. Hier ist für uns wichtig, daß, wenn es eine Naturmacht war, die den Menschen zur Musik geradezu zwang, die Musik in der Natur ihm zunächst als Vorbild dienen konnte. Für die Äußerung seiner Liebessehnsucht hätte der Mensch im Lied mancher Vögel schöne Vorbilder gefunden, das dräuende Gebrüll des wilden Tieres könnte das Vorbild jenes Barditus der in die Schlacht stürzenden Germanen gewesen sein, der die eisernen römischen Legionen erbeben machte.

So ließen sich viele Beispiele aneinanderreihen. Aber seltsam, sie haben wenig Überzeugendes. Es ist ganz gewiß und durch viele Beispiele der Musikliteratur aller Zeiten belegt, daß die Musik in der Natur den Menschen oft zur Nachahmung reizte. Aber das ist zumeist doch ein überlegenes Spielen. In Wirklichkeit hat die Natur dem Menschen für die Musik nicht Vorbilder zur Nachahmung, sondern Stimmungswerte gegeben.

Man erkennt hier den großen Unterschied der Musik von den anderen Künsten, zumal der Plastik und Malerei, deren bestes Vorbild immer die Natur geblieben ist. Ja, man muß noch weitergehen und sagen: die Musik mußte sich von allen Vorbildern in der Natur entfernen, wenn sie eine Kunst werden sollte. Der Inhalt der Musik ist eben unendlich weiter, als die körperliche Natur: das Leben der Seele, die Empfindungen des Herzens. So

erhalten wir die seltsame Tatsache, daß selbst die einfachste Form, die Vorbedingung alles künstlerischen musikalischen Schaffens, die Tonskala eine geistige Tat ist, die in der Natur kein Vorbild hat, sich auch in ihren Tonschritten um die von natürlichen Vorbildern gegebenen nicht kümmert.

Nur so konnte die Musik zur Sprache der Innerlichkeit, zur Künderin der heimlichsten Empfindungen und innerlichsten Seelenzustände werden, wenn sie selber von den Bedingungen des körperlichen Seins nicht stärker berührt wurde, als Gemüt und Seele.

Mehrere Jahrtausende der geschichtlich festzustellenden menschlichen Kulturarbeit haben dazu gehört, die Tonsprache zu einer solchen Höhe zu steigern, daß ein Mensch in ihr sein seelisches Erleben zu dichten vermochte. Eigentlich sind wir erst bei Beethoven auf dieser Höhe angelangt. Viele Jahrhunderte dauerte es, bis die Menschheit zu jenen Kunstformen der Mehrstimmigkeit gelangte, die heute die ungeübtesten Volkssänger finden, wenn sie zu einer gegebenen Weise eine zweite und gar eine dritte und vierte Stimme singen. Wieder bedurfte es langer Arbeit, bis die Musik sich von der Menschenstimme frei machte und uns nur durch der Töne Macht ihre Empfindungswelt kündete. Über Beethoven, der in Tönen nicht nur sagte, was er litt, sondern in ihnen seelische Probleme, einen logisch geordneten Geistesinhalt zur Darstellung brachte, ist die Musik noch nicht hinausgekommen. —

Die Musikgeschichte hat die Aufgabe, diese Entwicklung zu schildern. In der heutigen Musik bei den Naturvölkern erblickt sie ein Seitenstück zum Zustand der Musik bei den Kulturvölkern in ihrer Kindheit. Erst die neuesten vom Phonographen unterstützten Forschungen haben uns tiefer in die theoretischen Tonverhältnisse der Naturmusik eingeführt. In der Musik der exotischen Völker Asiens finden wir vielfach nah verwandte Züge, die nur wenig abgewandelt bei den alten Griechen und in jener europäischen Volksmusik wiederkehren, die, wie die der Gälen und Skandinavier, von unserer Kulturmusik nicht beeinflußt worden ist. Kühne Erwartungen für unsere eigene Musik sind an diese Tatsachen geknüpft worden. Allerdings sollte man über diesen physiologischen Erscheinungen nicht die psychologische Untersuchung derselben versäumen. Tatsache bleibt nämlich bei alledem, daß bei den Kulturvölkern Asiens die Musik ein Zweig der Wissenschaft ist, soweit sie nicht dem Sinnenkitzel dient. Auch manche Kulturvölker des Altertums haben ihr Innenleben nie soweit entwickelt, daß sie der Musik zur Künderin desselben bedurft hätten, so gern sie dieselbe zur Verschönerung im Dienste ihrer Götter oder zum Genuß der weltlichen Herren verwendeten.

Erst bei den Griechen beginnt die Geschichte der Musik als einer Kunst. Allerdings nicht als einer selbständigen Kunst. Unter dem Worte, das wir ja den Griechen verdanken, begriffen sie die musischen Künste in ihrer Gesamtheit, man sagte besser: im noch nicht Getrenntsein. Von der mimischen Bewegung war die Musik als rhythmische Regelung untrennbar, wie sich der

Ton dem erklärenden Wort als verstärkendes Ausdrucksmittel gesellte. Bei den Griechen ist die Musik über diese dienende Stellung eigentlich nicht hinausgekommen. Auch in ihrer Instrumentalmusik nicht. Denn diese war im Grunde bloß virtuosenhafte Ausschmückung oder Verstärkung der für die Sprache erdachten Melodie. Rhythmus und Theorie dagegen haben die Griechen zu sehr hoher Entwicklung gebracht. Ihre Untersuchungen über die Töne an sich, das Verhältnis derselben haben uns die diatonische Tonleiter geschaffen, von der die nachherige Entwicklung der Tonkunst ausgeht. Verschlossen aber blieb ihnen der innere Zusammenhang der Töne, alles das, was wir Harmonie nennen, was für unser Gefühl überhaupt erst die Musik zur Kunst macht.

Wenn bei den Griechen die Musik so weit hinter der Vollendung der anderen Künste zurückblieb, so lag das nicht an mangelnder Begabung, sondern am Fehlen des Bedürfnisses. Sie bedurften aber der Musik als Seelensprache nicht, weil ihr seelisches Leben nicht so entwickelt war, wie ihre Verstandesbildung und ihr formales Schönheitsgefühl. Diese Entwicklung des seelischen Lebens kam erst durch das Christentum. Hier wurde die Seele in ihren Beziehungen zur Gottheit, ihren heiligen Empfindungen und Stimmungen zum Mittelpunkt des gesamten Lebens. Und das Christentum war die Religion der Liebe; es war in der Zeit der Märtyrer auch die Religion der Begeisterung, der Ekstase, der Sehnsucht nach überirdischen Welten. Worte reichten nicht, diese Sehnsucht nach Welten auszudrücken, deren Wesen begrifflich nicht zu fassen ist; im Bilde ließ sich nicht gestalten, was nie ein Menschenauge ersehen hatte; — so strömten die Herzen über in Musik.

Wohl war diese nach wie vor an das Wort gebunden, vielfach waren sogar einfach alte Weisen übernommen worden. Aber der Sinn für die Melodie war geweckt und äußerte sich bald darin, daß man ganze Gruppen von Noten (Neumen) auf eine Silbe häufte, wo dann doch der Ton an sich beseelt werden mußte. Und diesen empfindsameren Herzen offenbarte sich nun auch die Wechselbeziehung der Töne, vielleicht weil jetzt die germanischen Völker in die Entwicklung eingriffen. Nennt doch Rousseau die Mehrstimmigkeit, zu der man Schritt für Schritt um die Jahrtausendwende gelangte, eine „gotische Barbarei". Jetzt endlich konnte man von einer formalen Musikkunst reden. In der Periode der Kontrapunktiker ist denn auch die Musik oft genug nur Formenkunst; die seelische Empfindung tritt hinter der meisterhaften Führung der Stimmen zurück. Aber auch dieser scheinbare Rückschritt war nötig; denn nur durch ihre einseitige Pflege konnte die Form so geschmeidig werden, daß man in ihr allen Empfindungsäußerungen gewachsen war.

Und die Welt der Empfindungen war mächtig gewachsen, seitdem der mehr dem Einzelleben zugekehrte Norden daran mitbaute. Was der Einzelne empfand, was ihm das Herz drückte oder die Brust schwellte, von Liebe und

Mai, von Kampfeslust und Jägerwonne, von herbem Scheideweh und banger Sehnsucht, von stolzem Heldentum und listiger Feindesstücke flüsterte es durch Schottlands Nebelnächte, sang es in den Blumenfeldern der Provence, klang es durch deutschen Anger und deutschen Wald. Das Herz des Volkes war frei geworden und sang sein Leid und seine Freude im Volkslied.

Damit war auch die Kunst der Musik von der Kirche frei geworden, eine so fruchtbare Pflegestätte diese auch blieb. Mehr noch, als die Welt an Neuem in die Kirche trug, gewann sie, indem die in der Kirche geübte Kunst auf weltliche Lieder, ja gar auf Instrumente übertragen wurde. Es kann vielleicht nie genau festgestellt werden, wie dieser Austausch geschah, noch auch die Grenze zwischen Gesangs- und Instrumentalmusik scharf gezogen werden: das trat für diese Zeit zurück hinter der geistigen Umwälzung, die für das Innenleben der Musik entscheidend war, der Renaissance.

Versteht man das Wort Renaissance nach älterer Auffassung als „Wiedergeburt der Antike“, so könnte man allerdings in der Musik weniger von ihr reden, als bei den anderen Künsten. Anders, wenn man in ihr die Wiedergeburt einer Weltanschauung sieht, die, wie die Antike, in der Schönheitsgestaltung des irdischen Lebens die Hauptaufgabe erblickte. Ganz so, wie einst, konnte es allerdings nicht werden. Das Christentum hatte dem Gedanken an das Jenseits, an das Leben nach dem Tode eine Bedeutung gegeben, die selbst die größten Geister der Antike kaum geahnt hatten. Und dann war die ganze Kulturentwicklung mehr nach dem Norden gerückt, wo kein ewig blauer Himmel sich über üppigen Fluren wölbte. Im Kampf mit der Natur, mit feindlichen Elementen war hier ein Geschlecht herangereift, dem niemals jene heitere und leichtherzige Lebensauffassung genügen konnte, die dem Hellenen den irdischen Genuß in den Mittelpunkt alles Denkens gerückt hatte. Auch hatte man schon zu viel in das geheime Land des Wissens von der Natur blicken dürfen, als daß der Geist sich nicht bang gefragt hätte, was ihm die Zukunft erst noch enthüllen werde. Die „Melancholie“, die Meister Dürer in seinem Holzschnitt unübertrefflich verkörperte, war in der Welt. Weder die marmorne Pracht der menschlichen Leibesschönheit, noch das glückliche Ebenmaß hellenischer Dichtung vermochten sie zu bannen. Man bedurfte einer anderen Trösterin, die auf das bange Gemüt und die fragende Seele einzuwirken vermochte: man fand sie in der Musik, die auch der Pessimist Schopenhauer als „Panakeion aller unserer Leiden“ gepriesen hat. Auf einmal genügte es nun nicht mehr, daß man die Musik in den Kirchen hören konnte, man wollte sie im Hause haben, daß sie gewissermaßen stets zur Hand sei. Hier fühlte man, daß die hohe, bewunderte Kunst der Kontrapunktiker in ihrer Formenschönheit erkaltet war. Man suchte sich anderswo Hilfe. Das Volkslied hielt seinen Einzug ins stattliche Bürgerhaus; die Klaviermusik Englands ist auf ihm aufgebaut. Von den Musikantenzünften, den Fahrenden, holte man sich die Instrumente, weil man über den Ge-

sang hinaus der Musik bedurfte. Aber auch für die gesungene Musik genügte die bisherige Tonsprache nicht mehr. Diese war so an den stets wiederkehrenden Messetext gewöhnt, daß ihr dieser — trotzdem er noch in den künftigen Jahrhunderten den größten Geistern zur Grundlage ihrer erhabensten Schöpfungen diente — fast gleichgültig geworden war. Er hatte gewissermaßen nur den Vorwand, oft möchte man sagen den Deckmantel für rein musikalische Formenkunststückchen abgeben müssen. Nun erwachte wieder das Bewußtsein für den Wert des Wortes, dem die Musik nur zur nachdrücklicheren Wirkung verhelfen sollte. In der Kirche erschien es als Forderung der Liturgen und trat musikfeindlich auf, wenn auch Palestrina für seine Person bewies, daß in den überkommenen Formen ein heiliges Gemüt seine innersten religiösen Gefühle offenbaren könne. Immerhin mußte die Festnagelung auf einen Stil, zu dessen Überwindung man eben gelangt war, Stillstand in der Entwicklung bedeuten. Die katholische Kirchenmusik, in der die Kunstmusik bis ins 16. Jahrhundert fast aufgeht, ist seither nicht mehr höher gestiegen.

Ein ganz anderes war es, wenn diese Forderung nach Ehrfurcht vor dem Dichterwort in musikalischem Geiste gestellt wurde. Dann bedeutete sie Erschöpfung des dichterischen Gehalts, Vertiefung der Empfindung, Steigerung des Ausdrucks. In diesem Geiste lehrten nicht, aber handelten jene gelehrten Florentiner, die um 1600 als Vertreter der für die Antike begeisterten Renaissance das griechische Drama in Musik wiedererstehen lassen wollten, in Wirklichkeit aber die Oper schufen.

So waren denn auf allen Gebieten die neuen Wege gewiesen. Haus- und Instrumentalmusik, Lied und Musikdrama hatten neue Ziele. Auch die Kirchenmusik erhielt sie, indem der evangelische Gemeindechoral, der ans Volkslied anknüpfte, zum Ausgangspunkt einer neuen, kontrapunktischen Kunst diente, in der die Melodie einen viel höheren Wert gewann, als zuvor. Wie im Wetteifer arbeiteten die verschiedenen Völker an neuen Formen. Der hochentwickelte Tanz trug zur Mannigfaltigkeit und Freiheit der rhythmischen Bewegung bei. So waren die Formen gewonnen, in denen sich das Empfinden der Menschheit aussprechen konnte.

Da war es ein Glück oder vielmehr Notwendigkeit, daß die Musik zu jenem Volke gelangte, bei dem der Angelpunkt des Seins im Empfindungsleben liegt. Wenn Viktor Hugos Wort wahr ist, wonach „der höchste Ausdruck Deutschlands nur durch die Musik gegeben werden kann,“ so trifft sicher auch die Umkehrung dieses Satzes zu, daß der höchste Ausdruck der Musik nur durch Deutschland gegeben werden kann. In der Tat, es ist, als hätten die anderen Völker nur die Aufgabe gehabt, die Musik so lange zu fördern, bis sie ein vollkommenes Instrument zur Verkündung seelischen Lebens war. Dieses Instrument zu meistern aber war der Deutsche berufen. Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts führt der Höhenzug der musikalischen

Entwicklung durch Deutschland, mochte auch zeitweilig die Musik anderer Völker (etwa die italienische Oper) die Mode beherrschen.

Fast gleichzeitig brachte Deutschland Joh. Seb. Bach, Händel und Gluck hervor. Ist der erste schon ein Riese, der in alle Zeiten ragt, der die gesamte vor ihm liegende Musikkultur gewissermaßen aus seiner Persönlichkeit heraus neu schafft, so bedeutet er in Gemeinsamkeit mit Händel und Gluck die Neugestaltung der gesamten musikalischen Welt aus deutschem Geiste heraus.

Geister zweiten Ranges münzen die Goldbarren, die jene drei Gewaltigen gehoben, in die kleinen Formen der Hausmusik um, so daß das herrliche Gut zum Besitz breitester Klassen wird. Aber das Haus wirkt auch seinerseits auf die Musik, der auf dem neuerschlossenen Felde als schönste Frucht die Kammermusik erwächst. Und nun ist es, als sei ein neues Eden der Welt beschieden. Es wirkt wie ein Symbol, daß Haydn, wenn er die „Schöpfung" und die „Jahreszeiten" besingt, nur kurz vom Winter berichtet, als einer Zeit des Ausruhens für treibenden Frühling, blütenreichen Sommer und früchteschweren Herbst. Oper, Oratorium, Singspiel, Symphonie, Sonate, alle möglichen Formen der Kammermusik, eine in ihrer Zeit wurzelnde, schönheitsfrohe Kirchenmusik — auf allen Seiten wächst es heran, daß man sich vor der Fülle kaum zu retten weiß. Als sollte der Beweis erbracht werden, daß auch die höchste irdische Herrlichkeit auf der Schönheit seelischen Empfindens beruht, schenkt uns der Himmel einen Mozart.

Auf Mozart paßt, was Goethe von Raffael sagt; er ist der Gipfel einer langsam ansteigenden Pyramide. Darüber hinaus ist ein Höherschreiten nicht möglich. Die Weiterentwicklung mußte andere Wege suchen. Und sie wurden gefunden. Wieder hatte das Weltbild sich gewandelt. Wie der Kern der Renaissance in einer Änderung der Stellung der Menschheit zur Welt bestand, so ist die neue Zeit — von der Vergangenheit durch den Blutstrom der französischen Revolution geschieden — durch den Gegensatz entstanden, in dem sich der Einzelmensch zur Menschheit sah. Das Leben des Einzelnen wurde dadurch zum Problem. Prometheus, Titanentum, Faust gewinnen jetzt die Bedeutung, unter der sie bis heute uns erscheinen. Nun erhält die Musik ihre bedeutsamste Aufgabe: Künderin zu werden dieser seelischen Probleme des Einzelmenschen. Sie ist nicht mehr ihrer selbst wegen da. Nicht sinnliche Tonschönheit ist mehr ihr oberstes Ziel, nicht der Ausbau schöner Formen. Sie wird jetzt gerade dank ihrer Materiallosigkeit zum Ausdrucksmittel eines Immateriellen. Ein tauber Mann steht an der Spitze dieser neuen Musik, gleichsam als Symbol dafür, daß auch diese Musik mehr seelisch als sinnlich aufzunehmen ist: Beethoven dichtet in Tönen die unendliche Welt seines Inneren.

Wie über dem des Einzelnen, waltet über dem Schicksal der Völker die göttliche Hand. Sie hebt den bereits Versinkenden aus der ihn verschlingen-

den Flut; sie streckt sich mit gebietendem Halt dem Titanengeschlecht entgegen, wenn es die Höhen erklimmt, die in die Wolken ragen. Aus dem Deutschland, das der Dreißigjährige Krieg als Wüste hinterlassen, war Joh. Seb. Bach erwachsen. Aber das Geschick hat uns nur einen Beethoven beschert; Schubert, in dem jener noch auf dem Totenbette das Glühen des göttlichen Funkens erkannt hatte, sank bereits ein Jahr später als Dreißigjähriger ins Grab. Ein Frühling und Sommer, auf den die Zeit der Reife nicht folgte. Aber Blumen, unzählige Blumen hat er uns gegeben. Das deutsche Lied ist seit ihm unser unvergleichlicher Schatz.

Das Jahrhundert Beethovens ist das Jahrhundert der Musik geblieben. Das deutsche Lied zählt von Schubert über Schumann und Franz bis zu Hugo Wolf unzählige Sänger. Die Sinfonie hat sich zur sinfonischen Dichtung Liszts und Richard Strauß' entwickelt. Waltet hier der Drang zu schrankenloser Freiheit, so erbrachte Brahms den Beweis, daß auch der Geist der Gegenwart in gefestigter Form lebendig werden kann, wie umgekehrt in Bruckner sich ein elementarkindliches Fühlen als ausreichend für die gewaltigste Formenwelt erwies. Wie aber die strenge rhythmische Fessel, die der Tanz der Musik auferlegt, zu einer Blumenkette werden kann, das haben die Meister des Wiener Walzers gezeigt.

Auch dieses Jahrhundert der Musik ist ein deutsches Jahrhundert. Der Kosmopolit Liszt mußte Deutscher werden, bevor die schöpferische Kraft in ihm zur Entfaltung gelangte. Wichtiger aber ist, daß, wie der deutsche Einfluß auf fremde Völker in der Literatur sich nicht in der Unterjochung zu sklavischer Nachahmerei offenbarte, sondern in der Anregung zu eigenem nationalem Schaffen, so auch auf musikalischem Gebiet die Befruchtung durch die einzigartigen Leistungen des deutschen Genius bei den übrigen Völkern eine neue nationale Musik hervorrief. Italien hat seinen Verdi erhalten; Frankreich neben Berlioz einen Gounod, Bizet und St. Saëns; Norwegen und die slavischen Länder treten jetzt in den Kreis der Schaffenden ein.

Zumeist aber erfuhr Deutschland selbst den Segen der nationalen Kunst auf dem Gebiet der Oper. Diese allein war bis dahin trotz Beethovens „Fidelio" immer noch im Zwang einer Hofkunst oder einer unreinen Schaustellerei verblieben. Nun eröffnete Karl Maria von Weber dem Jungbrunnen des Volkstums den Weg auf die Opernbühne; ein Marschner vertiefte die seelischen Probleme und ebnete so den Weg, den dann Richard Wagner zu Ende schritt. Das „Allkunstwerk" des 19. Jahrhunderts steht auf einer weit höheren Linie des Spiralengangs, in dem sich die Entwicklung vollzieht, an der gleichen Stelle, an der einst das Musikdrama der Griechen und später das „dramma per musica" der Renaissance gestanden hat.

Es gibt auch in der Kunst keinen Stillstand, womit nicht gesagt ist, daß das Neue nach seinem künstlerischen Werte ein „Fortschritt" zu sein braucht. Wie unser gesamtes Kunstleben leidet auch die Musik unter dem Irrwahn,

daß von verständnismäßig entwickelten Programmen, mit erklügelten Theorien eine Weiterentwicklung zu erzwingen sei. Auch für die Kunst gilt des Evangelisten Wort: „Der Wind wehet, wo er will, und du hörest sein Tosen; aber du weißt nicht, von wannen er weht, noch wohin er fahren wird.“

Das ungeheure Erleben in Weltkrieg und Revolution haben den erstarrten oder parteipolitisch eingeengten Begriff „Volk“ mit neuem Leben erfüllt. Ein vielfach zu beachtendes Streben nach einem Monumentalstil (Mahler) entspricht einem natürlichen Verlangen der zu Gemeinschaftsgefühlen vorgedrungenen Masse. Noch wirkt das meiste verworren oder auch irrgeführt, und es ist bezeichnend, daß vielfach gerade der verstiegenste Individualismus, der durch seinen Verzicht auf alle überlieferten Verständigungsmittel des Kunstausdrucks zum Solipsismus (Schopenhauer) verurteilt ist, sich als die Kunst der revolutionären Massen aufspielt (Expressionismus). Die Geschichte der Kunst zeigt uns, daß alles dieses Kunstgerede keine Erlösung bringen kann, sondern nur die von uns unbeeinflußbare Tat des Genies.

Erster Teil

Erstes Buch
Die Anfänge der Musik

Erstes Kapitel
Die Musik in der Natur

Wer die Geschichte der Musik von ihren Anfängen an darstellen will, darf sich nicht damit begnügen, in der geschichtlichen Aufzählung musikalischer Leistungen so weit zurück zu gehen, wie die Überlieferungen der alten und neuen Kulturvölker ihn führen. Denn die Musik ist ein Gemeingut der ganzen Menschheit, auch jener ihrer Teile, die kaum eine Geschichte im höheren Sinne als Entwicklung, geschweige denn eine Geschichtsschreibung haben, der Naturvölker. Ja, gerade die Kunst dieser Völker verspricht mit der wachsenden Erforschung die wichtigsten Aufschlüsse über die ursprünglichsten Kunstäußerungen aller Völker. Denn diese Naturvölker sind gleichsam Kinder geblieben in der Völkerfamilie der Welt. Und wie jedes Kind in seinen tastenden Sprechversuchen ein Stück Werden der Menschensprache versinnbildet, so geben die in den Anfängen stecken gebliebenen Kunstbetätigungen der Naturvölker eine Anschauung von den Kunstanfängen auch der entwickeltsten Kulturvölker. Die Ähnlichkeit der vorgeschichtlichen Funde in den Wohngebieten der heutigen Kulturvölker mit dem heutigen Besitzstand der Naturvölker ist dafür ein Beweis.

Aber noch mehr. Ob man als darwinistischer Entwicklungstheoretiker in allen Erscheinungen nur verschiedene Entwicklungsstadien einer gleichen Vorwärtsbewegung sieht; ob man als Buddhist alle Äußerungen außermenschlicher Lebewesen als die gleichwertigen nur anders gestalteter Seelen ansieht; oder ob man als Christ die Einheit alles Geschaffenen in Gott begreift, —

immer folgt daraus, daß auch die uns umgebende Natur in den Kreis der Betrachtung zu ziehen ist, und zwar sowohl um ihrer eigenen Tätigkeit, als des Einflusses wegen, den sie auf den Menschen auszuüben vermag.

So erstreckt sich denn unsere Betrachtung zunächst auf die Beziehungen zwischen Musik und Natur.

Eduard Hanslick half sich, wie auch sonst oft, über die ganze Frage mit einem „Witzwort" hinweg: „Das Tier, dem die Musik am meisten verdankt, ist nicht die Nachtigall, sondern das Schaf" (weil aus seinen Gedärmen die Saiten gefertigt werden). Ebenso oberflächlich ist aber auch seine ernst gemeinte Bemerkung: „Selbst die reinste Erscheinung des natürlichen Tonlebens, der Vogelgesang, steht zur menschlichen Musik in keinem Bezug, da er unserer Skala nicht angepaßt werden kann." Gewiß wird heute niemand mehr die Meinung des alten Lucretius Carus vertreten, daß der Mensch durch Nachahmung des Vogelgesangs zur Musik gekommen sei, obwohl sich bei den Naturvölkern zahlreiche solcher Vogelnachahmungen finden. (Das Phonogrammarchiv des psychologischen Instituts der Berliner Universität bietet dafür Belege.)

Nein, wenn der Mensch zum Singen gekommen ist, so geschah es, weil sein Inneres ihn dazu drängte. Die Forschung bestätigt hier unser Gefühl. Aber, wenn nun dieser innere Drang, dieser „Spieltrieb", wie man ihn auch genannt hat, den Menschen zur Nachahmung der ihn umgebenden Natur reizte?! Wie einfältig ist dann Hanslicks Einwand von der Verschiedenheit der Skala, unserer Tonskala, die das Ergebnis einer Jahrhunderte langen Kunstübung ist. Ist doch auch die Skala der Naturvölker eine ganz andere. Im übrigen haben zahlreiche Beobachtungen doch vielfache Übereinstimmungen zwischen den Intervallen der Vogelstimmen und denjenigen unseres Tonsystems ergeben (vergl. besonders B. Hoffmann „Kunst und Vogelgesang", Leipzig 1908).

Wie dem aber auch sein mag, unsere Musik hat jedenfalls niemals aufgehört, aus der Natur Anregungen zu schöpfen und zwar nicht nur aus ihrem Stimmungsgehalt, sondern auch unmittelbar aus ihren „Geräuschen". Von Richard Strauß' Windmaschinen und blökender Hammelherde im „Don Quixote" über Wagners Nibelungenring führt der Weg zu Beethoven, der das Motiv des ersten Satzes seiner C=moll Sinfonie (ggg es) von einer Gold- (in Wirklichkeit Garten-)ammer empfangen haben soll und in den Mittelsätzen seiner Pastoralsinfonie so lebendige Genrebilder vom Lande entrollt, daß er Nachtigall, Kuckuck und Wachtel zur Mitwirkung aufruft. Er hat es ja auch selbst gesagt: „Die Ammern und die Finken da oben haben mitkomponiert." Sind nicht Haydns „Schöpfung" und „Jahreszeiten" auch rein in ihrer Klangwelt Verherrlichungen alles Klingens und Singens in der ganzen Natur! Und diese Vorliebe für die tonmalende Wiedergabe von Naturlauten, ja ganzen Naturvorgängen läßt sich stetig rückwärts verfolgen.

Bei den ältesten französischen Klavizembalisten artet sie zu einer wahren Sucht aus, und die Leute um Bird und Bull in England verwerten sie gerade so, wie die niederländischen Kontrapunktisten. Auch unser altdeutsches Volkslied zeigt die Einwirkung dieser Naturmusik ebenso wie die Dichtung der Minnesänger.

Immerhin könnte man hier, wie auch bei der Antike, von einer überlegenen Verwertung eigenartiger Reizmittel durch eine hoch entwickelte Kunst, oder von einer wenig ernst zu nehmenden Spielerei oder auch von Äußerungen einer erst der Neuzeit eigentümlichen, im Sinne Schillers „sentimentalischen" Naturbetrachtungsweise reden. In jedem Falle ist es beweiskräftiger, wenn wir auch bei Naturvölkern diese Nachahmung der umgebenden Natur finden. Für den mimischen Tanz nun ist diese, der bildenden Kunst entsprechende, unmittelbare Naturnachahmung überall beglaubigt. Dalton berichtet von Tauben-, Wachtel-, Bären-, Schweins- und Schildkrötentänzen der Dschuanga bei Katak; im südafrikanischen Steppenlande der Damarra werden die plumpen Bewegungen des Nilpferdes ergötzlich nachgemacht, und für die Hereros gehört die Nachahmung des Plärrens der Paviane zu den ergötzlichsten Konzertveranstaltungen. Und wenn Schellong aus Finschhafen von einem Tanz berichtet, der das Liebeswerben zweier Vögel veranschaulicht, so haben wir dazu auch in altem Kulturland Gegenstücke in den symbolischen Liebestänzen unseres Alpenlandes, so dem Auerhahntanz des bayerischen Oberlandes. Nun ist ja die Musik immer und überall vom Tanz unzertrennlich, aber es wäre doch möglich, daß sie sich dabei auf die Festlegung des Rhythmus beschränkte, sich selber aber an der Nachahmung der Natur nicht beteiligte. Dem ist aber nicht so, wie der „Seewogentanz" der Fidschianer beweist, von dem H. St. Cooper eine sehr anschauliche Darstellung gibt. „Zuerst stellten sie sich in einer langen Linie auf, darauf tanzten, die Linie unterbrechend, zehn oder zwölf auf einmal einige Schritte nach vorn, wobei sie ihre Körper nach vorn beugten und die Hände ausspreizten, als ob die kleinen Ausläufer einer Woge den Strand emporschössen; Woge auf Woge rollte heran, dann begannen sie am Ende der langen Linie rund herumzulaufen, zuerst nur wenige, von denen manche wieder zurückwichen, dann mehr und mehr, wie die Flut an der Uferseite eines Riffes emporsteigt, bis nichts mehr als ein kleines Koralleneiland übrig bleibt. Die Musiker machten dazu ein Geräusch, gleich dem Toben der Brandung; und als die Flut weiter stieg und die Wogen sich auf der Insel begegneten und miteinander zu kämpfen begannen, warfen die Tänzer ihre Arme über den Kopf, wenn sie zusammentrafen, und die mit weißen Tappastreifen geschmückten Häupter zitterten, wenn die Tänzer emporsprangen, wie der Schaum der Brandungswellen. Das ringsherumsitzende Volk jubelte vor Entzücken".

Dieses letzte Beispiel, dem sich weitere aus fast allen Werken der Forschungsreisenden beifügen ließen — eine gute Zusammenstellung gibt Rich.

Wallaschek in seinen „Anfängen der Tonkunst" —, zeigt, auf wie große Erscheinungen die künstlerische Naturnachahmung der Naturvölker greift. Und man kann — immer von den Naturvölkern — sagen, daß während die bildenden, die räumlichen Künste sich auf die Nachahmung des Kleinen, des naheliegend Greifbaren beschränken, die zeitlichen Künste auch die großen Erscheinungen des Naturlebens, die über geraume Zeit sich hindehnenden, wie die geheimnisvoll gewaltigen, in ihren Bereich ziehen. Bedenken wir, daß die germanischen Völker zur gleichen Zeit, als sich ihre bildende Kunst auf die doch stofflich recht kleinliche Verzierung ihrer wertvolleren Gebrauchsgegenstände beschränkte, die gewaltigsten Vorgänge des Naturlebens in ihrer Mythologie in tiefsinniger Weise gestaltet haben.

Nach alledem wird man nicht umhin können, auch die unmittelbaren Beziehungen zwischen Natur und Musik als vielfache und recht oft enge anzuerkennen. —

Und welches ist nun das Gebiet der Musik in der Natur?

In jener poesiegetränkten Szene des „Kaufmanns von Venedig", in der Lorenzos und Jessikas Herzen unter dem Zauber der Mondnacht höher schlagen, gibt Shakespeare, der so oft die Macht der Musik feiert, eine Antwort:

„Wie süß das Mondlicht auf dem Hügel schläft!
Hier sitzen wir und lassen die Musik
Zum Ohre schlüpfen; sanfte Still' und Nacht,
Sie werden Tasten süßer Harmonie.
Komm, Geliebte. Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes.
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst
Der nicht im Schwunge wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Ihn grob umhüllt, wir können sie nicht hören."

Unser sinniger Matthison denkt ähnlich:

„Die ganze Schöpfung schwebt in ew'gen Harmonien,
So weit sich Welten drehn und Sonnenheere glühen."

Zur Dichtung die Philosophie des Pythagoras: „Alles ist Zahl und Harmonie". Und die Pythagoräer glaubten, das Zahlenverhältnis zwischen den sieben Tönen der musikalischen Skala drücke die Entfernungen der Planeten von ihrem zentralen Feuer aus; daher sprachen sie von dem „Reigentanz der Weltkörper und der Musik der Sphären", welche unter allen Sterblichen nur Pythagoras zu hören befähigt war.

Nur das Ohr des Dichters, von dem die Muse mit leiser Berührung alle hemmenden Bande gelöst hat, nur das Auge des Denkers, dem alle Erscheinung nur Gleichnis ist, vermögen die Harmonie des Weltalls zu erkennen: uns allen aber zugänglich ist die Musik in der Natur.

Der Vogelgesang ist hier zweifellos die höchste und vollendetste Form.

Denn alle Beobachtungen stimmen darin überein, daß bei den Vögeln die Musik durchaus nicht bloßes Tonspiel, in keinem Fall das Ableiern einer ein für allemal fertigen Melodie ist, etwa der Walze der Spieldose vergleichbar. Ja, nicht einmal der Begriff der Sprache als Verständigungsmittel oder Willensausdruck im gegenseitigen Verkehr reicht aus. Nein, hier ist wirkliche Kunst: Überschuß an Lebenskraft, Spieltrieb zur Ergötzung seiner selbst und anderer, tönende Aussprache eines inneren Fühlens. Und wenn es hauptsächlich die Liebe ist, die diese Weisen eingibt, wenn die Natur dieses Singen im Dienste ihres Zweckes der Fortpflanzung der Arten benutzt, so tut das dem künstlerischen Charakter des Gesangs keinen Eintrag. Es wäre auch um die menschliche Kunst schlimm bestellt, wenn alles, was der Liebe sein Dasein verdankt, daraus gestrichen würde. Aber wer einmal einen Vogel klagen hörte, wenn ihm seine Jungen genommen waren, der wird zugeben, daß Liebe auch hier nicht bloß Geschlechtstrieb ist.

Auf die unendliche Mannigfaltigkeit des Vogelgesangs brauche ich nur hinzuweisen. Die Rufe sind dabei so charakteristisch, daß es keiner weitreichenden Kenntnis bedarf, um jeden Sänger aus seinem Liede zu erkennen. Wichtiger noch ist, daß auch der einzelne Vogel nicht nur über verschiedene Weisen verfügt, sondern daß er diese Weisen nicht immer gleich singt. Die Nachtigall z. B. bringt immer neue Variationen hervor, und sogar der scheinbar stets gleiche Kuckucksruf schwankt im Umfang um fünf halbe Töne. Zum Begriff der Kunstübung stimmt auch der Einfluß guter Lehrer. In jedem Garten kann man es im Frühjahr hören, wie junge Amseln, die den Schlag nur sehr unrein herausbekommen, sich nach dem Beispiel besserer Sänger üben. Es gibt aber neben den schöpferischen Künstlern, wie Nachtigall, Edelfink, Lerche, Rotkehlchen, Sprosser, Sing-, Schwarz- und Misteldrossel, auch nachschaffende Talente. Daß manche Vögel von Menschen Weisen lernen, ist allgemein bekannt. Aber der Star schwatzt auch andern Vögeln nach, der Dorndreher kann im Entlehnen von Phrasen und ganzen Melodien mit jedem modernen Operettenkomponisten in Wettbewerb treten, und die lustige Spottdrossel versteht die Rufe anderer Vögel so genau nachzuahmen, daß auch erfahrene Vogelkenner sich täuschen lassen. Auch daß die Umgebung und Jahreszeit auf den Gesang des Vogels Einfluß ausüben, daß ein und derselbe Vogel im Gebirge anders singt, als in der Ebene, in der Waldeinsamkeit anders, als im Hausgarten in der Nähe des Menschen, in der Freiheit anders, als in der Gefangenschaft, im Herbst anders, als im Frühjahr, spricht für den individuell-künstlerischen Charakter des Vogelgesangs.

Ob dieser sich nun unserem heutigen Tonsystem anpassen läßt, ist ziemlich gleichgültig. Vielfach werden ja ganz überraschende Übereinstimmungen gemeldet. So von Sapper, der in den Urwäldern Guatemalas bei 30 von 87 Vögeln den Dur-Dreiklang feststellte. Ganz hervorragend sind die rhythmischen Leistungen der Vögel.

Aber nicht nur die lieben Vögel, deren ganzes Wesen, dieses in der Luft Schweben, nach der Höhe Streben, etwas Symbolisch-Musikalisches hat, kommen für die Naturmusik in Betracht. Die Schreie der großen Tierwelt sind ja allerdings für unser Gefühl im allgemeinen wenig schön. Aber da sind die Milliarden summender, brummender, säuselnder, pipsender, zirpender Insekten, die zu jenem eigentümlichen Klingen beitragen, das in der Luft schwebt und den einsamen Wanderer oft aufhorchen macht.

Ein Beispiel nur dafür, wie empfänglich gerade der Musiker für diese Naturmusik ist. Franz Liszt bietet es in seinem begeisterten Buche über die Zigeuner. In seliger Erinnerung schildert er ein Fest, das er bei diesen köstlichen Musikern seiner Heimat verlebt hat. Ein Sommerabend war's am Waldrand, ein Abend voller Wärme und wunderbarer Düfte: „Bienen in Scharen, vom Dufte des frischgemähten Heues gelockt, verließen summend ihre Stöcke in den alten Baumstämmen der nächsten Umgebung; in Weizen- und Roggenfeldern zirpten die Grillen, die Hornisse und die dünkelhafte Wespe brummte ihren Alt, raschelnden Flugs kamen die Wasserjungfern mit ihren wie Taffet knitternden Schwingen, Wachtel und Lerche sangen, aufgescheuchte Spatzen schrien dazwischen, die kleinen Smaragdfrösche überquakten den rieselnden Bach und eine ganze Bande obdachloser Insekten schwärmten mit den konfusesten Melodien um uns her. Welche Polyphonie! Welch ätherische Musik! Welche Smorzandos auf Orgelpunkten! So etwas muß Berlioz vorgeschwebt haben, als er seinen Sylphentanz komponierte."

Auch die sogenannte „leblose" Natur ist voll tönenden Lebens. Die ungeheure Gewalt des Donners, dessen langes Grollen an den Felsenwänden entlang auch dem nüchternsten Alpenwanderer ein heimliches Grauen erweckt; das vielstimmige Ticken des plätschernden Regens; das einlullende Schwatzen des Baches; das Rauschen in Baumeswipfeln; das Heulen des Sturmwinds; das Getöse des Wasserfalls; das Säuseln des weichen Sommerwinds, der spielend über die sich wiegenden Grashalme hinstreichelt, wie über die Saiten einer Harfe; das geheimnisvolle Raunen des in der Mittagsstille gleichsam in sich erschauernden Baumes. Und dann das Heranplätschern der Wogen der See an den Strand; das wütende Geheul des aufgewühlten Meeres, das Dröhnen der Brandung.

O, es gab eine Zeit, wo der Mensch kindlich glaubte, vertrauend lauschte, verständnisinnig miterlebte; wo den dichtenden Kinderaugen der Menschheit überall auch die Gestalten erschienen, die diese Musik der Natur ausübten. Da war's der grimme Tor, der mit des Hammers Schwung den Himmel erbeben machte; da saß im Wasserfall der Nöck und sang das Lied, mit dem er weinen und lachen machen kann; da waren es holde Frauen, deren Koselieder dem Murmeln des Baches sich einten; da lockte gleißend die Meerfei; da heulten Tritonen im Sturm; da lachte Pan schreckend durch die Mittagsstille; da huschten kichernd Moosweiblein durch den Busch; da brüllte Rübe-

zahl durch den finstern Forst. Nein, es gibt keine Stille in der Natur. Den Wunderaugen eines Böcklin wurde selbst das Schweigen im Walde zur ruhig durch die Stämme des Hochwalds reitenden Gestalt. So ist die ganze Natur voll Lebens, voll tönenden Lebens, voller Musik. Und diese Musik sollte für den Menschen ohne Anregung geblieben sein? Nein, da glauben wir dem Dichter Novalis, der mit besonders begnadeten Sinnen in die Natur hineinlauschte, wenn er sagt: „Die Natur ist eine Aeolsharfe, ein musikalisches Instrument, dessen Töne wieder Tasten höherer Saiten in uns sind."

Zweites Kapitel

Vom Ursprung der Musik und ihrer ersten Entwicklung

Die Erforschung der Musik der Naturvölker ist uns nicht deshalb wertvoll, weil wir etwa hoffen könnten, aus ihren Schöpfungen die Weltliteratur der Musik zu bereichern, also in ästhetisch genießender Hinsicht etwas zu gewinnen. Andererseits hätte aber jener Wissensdrang, der zur objektiven Abrundung des Völkerbildes der Erde die verlorensten und abgelegensten Winkel derselben durchforscht, im Grunde nur wenig persönlichen Wert für uns, wenn es nicht gelänge, irgendwelche Beziehungen zu uns selbst herzustellen. Das können wir zuerst von jenen Gebieten erwarten, auf denen dauernde Triebe der ganzen Menschheit sich betätigen, wie Arbeit und Kunst.

Während aber die Arbeit durch die Forderungen des Lebens bedingt wird, ist die Kunst zwecklos und frei, also ein rein menschlicher Ausdruck des sie Übenden. Und deshalb trifft sie, mögen ihre Leistungen auch noch so unbeholfen sein, bei uns auf eine verwandte Saite: sie ruft Gemütswerte in uns wach, während bei allem andern nur unser Geist untersucht. Wir sehen ja, daß die Empfindungen und Absichten, von denen diese armseligen Kunstwerke erzeugt wurden, dieselben sind, denen bei anderen Völkern zu anderer Zeit die gewaltigsten Werke der menschlichen Phantasie ihre Entstehung verdanken. Schweift dann unser geistiger Blick zurück, sehen wir jene Schöpfungen unserer Kunstgeschichte, die in ähnlicher Unbeholfenheit sich mit ähnlichen Aufgaben abquälen, so ist das Bindeglied geschaffen: Diese Naturvölker stehen heute noch auf einem Standpunkte, den unser Volk in den Tagen seiner Kindheit einnahm. Damit erhalten diese Zustände für uns den Wert eines Seitenstücks zu unserer eigenen Vergangenheit.

Gewiß darf man nie einfach übertragen. Der Umstand, daß wir uns

entwickelt haben, während jene stehen blieben, genügt schon allein, um zu zeigen, wie wichtig auch hier die Verschiedenheit in der ursprünglichen Anlage ist. Aber die Ähnlichkeit in Absicht und Ausdruck drängt sich doch bei jedem Schritte auf; überdies finden wir dieselben Erscheinungen bei den verschiedenartigsten, unter durchaus anderen Verhältnissen lebenden Naturvölkern. Sie sind dieselben bei dem in Felle gehüllten Bewohner der Polarländer, wie bei dem in ungehinderter Nacktheit sich ergehenden Anwohner des Äquators. Sie sind die gleichen bei den langsam auflebenden Kindern der Südsee, wie bei den aussterbenden Stämmen der Indianer; dieselben auf dem paradiesisch schönen Samoa, wie in den elendesten Steppenländern, die dem flüchtigen Nomaden kaum die dürftige Nahrung reichen. Danach haben wir das Recht, das Wesentliche des hier Gesehenen als Allgemeingut der ganzen Menschheit in ihren Kindheitstagen anzusehen.

Haben wir den Weg so weit zurückverfolgt, so ist nur natürlich, daß wir noch einige Schritte dahin gehen, wo sich die Frage aufdrängt: Wenn das hier die Kunst der Völker in ihrer Kindheit ist, wo und wie ist dann der Ursprung dieser Kunst überhaupt? —

Als Hans von Bülow das Wort sagte: „Im Anfang war der Rhythmus", hätte er dem ihm vorschwebenden biblischen Vorbilde weiter folgen und sagen können: „Im Anfang war der Rhythmus. Und der Rhythmus war bei der Kunst, und die Kunst war der Rhythmus." Schier ist der Rhythmus das ursprüngliche Kunstelement und das erste Kunstmittel des Menschen.

Wie hat der Mensch zur Kunst kommen können?

Die Anfänge müssen zum Geheimnisvollsten gehören, was den Menschen widerfahren ist, so geheimnisvoll wie der Ursprung der Welt, wie die ersten und letzten Fragen des eigenen Daseins. Darum hat der Mensch überall in seinen Mythologien einen Platz für die Entstehung der Kunst. Danach ist sie eine Erfindung der Götter und wird von ihnen auf irgendeinem Wege zu den Menschen gebracht. Die nüchterne Forschung aber wird sich so eng wie möglich an den Menschen selbst halten, in ihm selbst die Quellen seines Tuns suchen.

Was die Vertreter des Entwicklungsgedankens über die Anfänge der Kunst zu erforschen vermochten, ist kaum weniger geheimnisvoll. Denn die Erklärung dieser Erscheinung mit „Trieben" verschiedenster Art ist im Grunde doch nur ein Arbeiten mit Worten. Woher kamen die Triebe, und warum führten sie zur Kunst? Eines freilich scheint mir klar und findet die allerdings sehr abgeschwächten Parallelerscheinungen im Leben der Völker, im Leben des einzelnen, im Dasein des Kindes bis auf den heutigen Tag: Kunst ist Überschuß des Lebens. Sie muß nicht sein, sie ist eine Verschwendung der Menschenkraft und wird nur dort zur Notwendigkeit und damit auch allein echte Kunst, wo so viel Besitz aufgehäuft ist, daß seine Entladung notwendig wird.

Wir wollen die Vorstellung einmal ganz roh begrifflich zu fassen suchen

und dürfen deshalb auch das etwas abgegriffene Wort „Kampf ums Dasein" ausmünzen. Wenn Leben, und das ist „Dasein", der ursprünglichste „Beruf" des Lebewesens ist, so ist es auch natürlich, daß die verliehenen Kräfte zunächst für diesen Urzweck verwendet werden. Man hat vom Kampf ums Dasein gesprochen, weil sich dieser natürlichsten Betätigung des Lebewesens die verschiedenartigsten Schwierigkeiten und Hemmungen entgegenstellen. Es muß aber der Augenblick eintreten, wo die vom Lebewesen angesammelten Kräfte für diesen Kampf ums Dasein nicht mehr aufgebraucht werden. Damit muß sich das Wonnegefühl des Daseinsbesitzes einstellen. Dieser Augenblick ist die Geburtsstunde auch der Kunst. Auch der Kunst, denn es gibt noch andere Formen, diesen Kraftüberschuß zu entbinden, loszuwerden. Selbst die Tierwelt bietet uns hier Beispiele genug, darunter auch Betätigungen, die man wohl mit denen der menschlichen Kunstanfänge in Vergleich stellen kann. Andererseits können wir beim Menschen bis auf den heutigen Tag viele Äußerungsformen dieses gesteigerten Lebensbewußtseins beobachten, wo die Entladung der überflüssigen Kräfte etwas Tierisches hat. Viele Roheitsakte „ungebildeter" Menschen, deren „Unbildung" eben darin liegt, daß sie nicht gelernt haben, mit sich und ihren Kräften noch etwas anderes anzufangen als die gewöhnliche körperliche Arbeit, beruhen auf diesem Kraftüberschuß. Wüstes Toben, Raufen, Schreien und Brüllen ist für viele Bewohner auch der Kulturländer der Wonneausdruck solcher Stunden. Man ist sogar dazu gekommen, dieses Toben gewissermaßen in ein System zu bringen; man denke an das Amoklaufen, das Rasen der Derwische, die vielfachen Selbstverstümmelungen als Entladungen fanatischen Gottesdienstes und dergleichen. Aber vom strampelnden Kind über den in sinnlosen Körperverrenkungen rasenden Neger zu all den wüsten Tobereien kraftstrotzender Bauernburschen geht das eine Gemeinsame, daß überschüssige Kräfte sich zu entladen suchen, daß diesen gewissermaßen im Körper eingeschlossenen Kräften ein Ventil geöffnet werden mußte.

Der menschliche Körper als Behälter der Kräfte ist gleichzeitig ihr Auslöser. Der Mensch ist in sich selbst Subjekt und Objekt dieser gesteigerten Lebensbetätigung. Daß diese Sinn erhalte, daß aus dem betäubenden Austoben ein beseligendes Sichausleben werde, dazu bedarf es eines Mittels, wodurch der Mensch nicht Beute, sondern Herr der überschüssigen Kräfte wird, wodurch er diese in den Dienst seines Willens stellt. Dieser Wille zielt auf Erzeugung von Lust und Wonne: nicht mehr Lebensnotwendigkeit, sondern Lebensüberfluß, nicht mehr materielles Dasein, sondern — Kunst. Das Mittel, das dem Menschen sich zu diesem Behufe einstellt, ist der Rhythmus.

Der eigene Körper ist für jeden Menschen das nächstliegende Instrument der Betätigung. Die Bewegung des Körpers ist die natürlichste Art der Auslösung jenes Übermaßes angehäufter Kräfte. Die beherrschte, bewußt in den Dienst der Freude und Beglückung gestellte

Körperbewegung ist der Anfang der Kunst. Der Rhythmus ist das Mittel zur Beherrschung der Körperbewegung. Seine ordnende Kraft erschließt und regelt die unendliche Mannigfaltigkeit der Bewegungsmöglichkeiten. In dieser Ordnung liegt die erkennbare Gesetzmäßigkeit dieser Bewegungen, ihre festzulegende Regelung, damit die Möglichkeit zur Wiederholung der einmal in ihrer Schönheit erprobten, gefallenden und beglückenden Bewegung zu jeder beliebigen Zeit. Damit ist es erreicht, daß diese Bewegung nicht nur als Auslöserin vorhandener Luststimmung, sondern auch als ihre Erregerin dienen kann.

Diese Ordnung ist aber ferner Mitteilungsmittel dieser Bewegung an andere, die Möglichkeit, eine Masse in der gleichen Bewegung zu vereinigen, also die Herstellung jenes sozialen Gemeinbewußtseins, das eines der stärksten Antriebsmittel und eine der beglückendesten Wirkungen aller Kunst ist. Wir sehen also schon in den Anfängen dieser rhythmischen Bewegung des Körpers sowohl die individuelle, ganz als persönliche Auslösung wirkende Seite der Kunst, wie ihre soziale; bei der Weiterentwicklung ist der Rhythmus allerdings mehr für die letztere bedeutsam geworden, zum Teil in seiner vergröberten Form als Takt.

Der Mensch hat diese außerordentliche Kraft des Rhythmus früh erkannt und eingesehen, daß sie nicht nur dazu ausreicht, das Glücksgefühl der überschüssigen Bewegung zu erhöhen, sondern auch das Unlustgefühl der daseinsnotwendigen Körperleistungen zu mindern. Am Anfang aller menschlichen Kultur steht mit der Arbeit die rhythmische Regelung der Arbeitsbewegung, zumeist in der Form des Arbeitsliedes.

Mit diesem Worte berühren wir die Verbindung von Rhythmus und Musik. Sie wirkt hier so ursprünglich, daß Karl Bücher in seinem verdienstvollen Buche „Arbeit und Rhythmus" hier den Ursprung der Musik überhaupt suchte. Aber diese Verbindung von Rhythmus und Ton muß sich wohl beinahe gleichzeitig mit der Erkenntnis der rhythmischen Kraft überhaupt eingestellt haben. Einmal ist neben der Körperbewegung die ja ebenfalls dem menschlichen Körper innewohnende Stimme ein unbewußt sich öffnendes Ventil für jene überschüssigen Kräfte, die wir als Urgrund der erhöhten und damit auch künstlerischen Lebensbetätigung erkannt haben. Meist sind ja alle die geschilderten Körperbewegungen mit Schreien und Jauchzen verbunden. Dann aber besitzt der Ton ein Gemeinsames mit der Bewegung in seiner Fähigkeit zur Abgrenzung der Zeit, worin er aufs genaueste mit der Bewegung übereinstimmen kann. Darüber hinaus ist der Ton, und sei es in den einfachsten Formen des Klatschens, Stampfens oder Rufens, das einfachste Mitteilungsmittel des Rhythmus an andere. Die Verbindung der Körperbewegung mit dem Ton der Menschenstimme zeigt sich uns also als eine denkbar ursprüngliche Form menschlicher Betätigung, nach beiden Richtungen hin bedeutsam, daß sowohl im einzelnen Menschen

beides vereinigt ist, wie daß auch darin die Mitteilungsmöglichkeiten für die größte Gesamtheit gegeben sind.

Ja, im Anfang war der Rhythmus. Auch für die Musik gilt dieses Wort, wenn auch Rhythmus allein noch nicht Musik ist. Auf daß Musik entstehe, muß sich dem Rhythmus das Melos einigen. Melos ist die höchste Ausnützung der Fähigkeit der Menschenstimme zum Auf und Ab in der Höhe und in der Tonstärke. Auch diese Fähigkeiten der Stimme offenbaren sich am stärksten im Affekt, und der Rhythmus übt hier die gleiche ordnende Kraft aus wie bei den Bewegungen. Durch ihn vermag der Mensch die höchste Äußerung seiner Stimme genau so zu beherrschen und zur beliebigen Verwendung bereitzuhalten, wie die Bewegung des Körpers. Der Rhythmus war dann wohl das Bindeglied, das der Melodie als weiteres Element die Verschiedenartigkeit der Zeitwerte der einzelnen Töne hinzufügte. Die Melodie ist bei allen Naturvölkern, aber auch bei der Kunstmusik der Griechen, im Grunde niemals etwas anderes gewesen, als dieses rhythmisch geordnete Nacheinander von Tönen.

Es steckt noch eine andere Kraft in der Melodie, eine Kraft, die im Wesen des Tones liegt und sich in einer von den größten Teilen der Menschheit noch heute nicht geahnten, langsam im Laufe der Zeit erschlossenen Herrlichkeit offenbarte, in der Harmonie der Vielstimmigkeit, im System der Wechselbeziehungen der Töne untereinander. Man geht nicht fehl und kann es wenigstens indirekt aus der Geschichte der Musik beweisen, wenn man in der Harmonie der Töne den höchsten Ausdruck der seelischen Urkräfte der Melodie sieht. Denn wenn die Körperbewegung Ausfluß ist der gesteigerten und angesammelten körperlichen Kräfte, so die Melodie Mitteilung, Ausbruch und Ausdrucksmittel der aufgespeicherten Kräfte der Empfindungen, des Gefühls, der Seele.

So liegt unverkennbar von Anfang an in der Musik ein Nebeneinander. Die Bewegung der Töne liegt näher dem Körperlichen, das Auf und Ab des Tones dem Seelischen. Auch wenn uns die Geschichte der Musik es nicht bewiese, könnten wir es theoretisch erschließen, daß in dem völligen Ineinander dieser beiden voneinander wohl zu trennenden Kräfte das Höchste der Musik liegen muß. —

Doch wir stehen noch bei den Uranfängen.

Schon die bisherige rein theoretische Entwicklung hat uns gezeigt, daß selbst wenn die Kunst aus einem einzigen Verlangen oder „Triebe" — dem der Selbstbefreiung von zur Last werdendem Kraftüberschuß — entstanden sein sollte, zu ihrer Verwirklichung Mittel aus verschiedenen Erfahrungen geholfen haben. Andererseits erkennen wir wohl, daß die oben gekennzeichnete Kraft als Ursprung oder Antrieb zu aller Kunst gewirkt hat, wie wir ja auch von einem Rhythmus der bildenden Künste sprechen, die im Ornament sogar das erleichternde Wiederholungsmittel geschaffen haben. Freilich sehen wir

den Rhythmus wirksamer und offenkundiger in den zeitlichen Künsten, genauer in jener Urkunst, aus der die einzelnen Künste des Tanzes, der Musik und Dichtung sich herausgelöst haben.

Aber in der Musik bleibt noch ein Besonderes, ihr Wesentliches, was wir aus dem bisher Gesagten nicht erklären können. Gerade in ihm aber liegt das Formelement, das für die Musik, wie wir Heutigen sie begreifen, unentbehrlich ist. „Wir nennen Musik nicht das Hervorbringen von Tönen überhaupt, sondern von gewissen Anordnungen der Töne, seien sie noch so einfach. Und dabei ist es für die Musik im menschlichen Sinne ein ganz wesentliches Merkmal, daß diese Anordnungen unabhängig von der absoluten Tonhöhe wiedererkannt und wiedererzeugt werden können. Eine Melodie bleibt die nämliche, mag sie vom Baß oder vom Sopran, mag sie in C oder in E gesungen werden." (C. Stumpf). Während sich diese Fähigkeit bei allen Kulturvölkern findet, fehlt sie den Vögeln. Dieses „Wiedererzeugen gleicher Intervallfolge auf beliebigen Höhen und das Aufkommen dazu geeigneter Intervalle" ist der springende Punkt; hier hat die Erklärung für den Ursprung der menschlichen Musik einzusetzen. Diesen Punkt hat Darwin übersehen, als er das Entstehen der menschlichen Musik in Gleichung mit der tierischen setzte. Hier versagt auch Herbert Spencers, zuvor schon von Rousseau, Herder, Schelling vertretene Meinung, wonach die Musik aus der Betonung und den Tonfällen der menschlichen Sprache entstanden sei. Gewiß zeigt vor allem das erregte Sprechen eine große Masse von Tonunterschieden; aber für die Sprache ist gerade das unwägbare Auf und Nieder des Tones, oft als ein Gleiten, charakteristisch, also das Gegenteil der bestimmten Musikintervalle. Auch zur Festlegung des Rhythmus bedurfte es nur des Tones überhaupt, nicht der Verschiedenheit der Töne, nicht der bestimmten Intervalle, die gerade dank ihrer Bestimmtheit jederzeit wiederholt werden konnten und so zur Bildung der ur- und nurmusikalischen Leitern führten.

Es erhebt sich also die Frage, wie man zuerst dazu gekommen sein mag, bestimmte zur beliebigen Transposition nach verschiedenen Höhen geeignete Tonschnitte zu erkennen und aus der unbegrenzten Fülle von Möglichkeiten als „gesetzmäßig" auszusondern?

Aus der von Lazarus Geiger und besonders Ludwig Noiré geförderten Erkenntnis, daß die ältesten Sprachwurzeln sich fast ausnahmslos auf menschliche Tätigkeiten beziehen, also auch als deren Begleitlaute entstanden sind, folgern wir den Grundsatz, auch die den Künsten dienenden Erfahrungen so aus dem tätigen Leben heraus zu folgern. Für das Erfassen der für die Musik entscheidenden Intervalle bringt nun C. Stumpf („die Anfänge der Musik" in „Philosophische Reden und Vorträge" 1910) die einleuchtende Erklärung, daß das Bedürfnis akustischer Zeichengebung im Spiele war. Wir denken auch hier zunächst nur an die menschliche Stimme als Tonwerkzeug. „Versucht man auf größere Entfernungen hin jemand durch die Stimme

ein Zeichen zu geben, so verweilt die Stimme mit großer Stärke fest auf einem hohen Tone, während sie am Schlusse mit nachlassender Lungenkraft heruntergeht, wie wir an den Juchzern beobachten, die sich die Sennen im Gebirge gegenseitig zurufen. Dieses Verweilen auf einem festen Ton ist der erste Schritt zum Gesang, es zieht die Grenzlinie gegen das bloße Sprechen. Der zweite Schritt und der eigentliche Schöpfungsakt für die Musik ist dann der Gebrauch eines festen und transponierbaren Intervalls, und auch dazu konnten akustische Signale hinführen. Wenn nämlich die Stimme eines einzelnen nicht ausreicht, werden mehrere zusammen rufen. Sie werden sich bestreben, den nämlichen Ton zu singen, um die gewünschte Verstärkung zu erzielen. Sind es aber Männer und Knaben oder Männer und Weiber, so werden sie nicht ein wirkliches Unisono erzielen, weil jeder die höchste Tonstärke nur innerhalb seiner Stimmregion erreicht. Sie werden also mit gleicher Kraft der Stimmgebung verschiedene Töne erzeugen. So mochten zahllose Mehrklänge zufällig entstehen. Unter allen Kombinationen hat aber eine die Eigenschaft, daß der Zusammenklang dem Eindruck eines einzelnen Tones zum Verwechseln ähnlich ist: die Oktave. Man nennt daher das Zusammensingen von Männern und Frauen in Oktaven immer noch einstimmigen Gesang, obgleich es, genau genommen schon Mehrstimmigkeit ist. In der psychologischen Akustik kennen wir diese Eigenschaft der Oktave unter dem Namen der Verschmelzung, und schon die griechischen Musiktheoretiker haben darin das Wesen der Konsonanz gefunden. Diese Einheitlichkeit des Zusammenklanges ist der Oktave nicht etwa erst allmählich zugewachsen. Sie ist nicht eine Folge der musikalischen Entwicklung, sondern eine durch die Natur der Töne oder der zugrunde liegenden Gehirnprozesse notwendig bedingte Erscheinung. Sie ist darum sicher auch bei den Tieren vorhanden, nur daß sie darauf nicht aufmerksam wurden und nichts daraus gemacht haben. Die Urmenschen aber müssen diese Einheitlichkeit einmal bemerkt und Zusammenklänge dieser Art benutzt haben, weil sie den Eindruck hatten, den nämlichen Ton, also einen verstärkten Ton zu singen." (Stumpf a. a. O. S. 236.)

Noch heute und auch bei uns vermögen, wie zahlreiche Versuche ergeben haben, etwa drei Viertel der musikalisch nicht Vorgebildeten die Oktavtöne nicht auseinander zu halten. In geringerem, aber noch immer beträchtlichen Maße besitzen diese Eigenschaft der Verschmelzung aber auch noch die beiden Intervalle der Quint und Quart. Wir nutzen das bei manchen Registern der Orgel aus; aber die Phonogrammarchive zeigen uns viele Belege solcher Quarten- und Quintengänge bei Naturvölkern.

Mag nun dieses Benutzen zweier verschiedener Töne ursprünglich auf einem Nichthören ihrer Verschiedenheit beruht haben, einmal fand sich doch das schärfere Gehör, das sie bemerkte und nun bewußt ausnutzte. Sicher bereitete das Nacheinander solcher fest abgegrenzter Töne Freude. Die Neugier und die Lust am Spiel, diese beiden starken Triebfedern in der menschlichen



Geistesgeschichte kamen hinzu. Sie verlockten zur Ausfüllung der leeren Zwischenräume der Quarte mit weiteren Tönen. Hier begegnete man einer andern naheliegenden Übung, die vom Nebeneinanderliegen kleiner Tonschritte ausging und hier ziemlich gleichmäßig abgegrenzte Tonfolgen ausbildete. Wir begegnen den verschiedenen Stufen dieser Entwicklung bei den Naturvölkern.

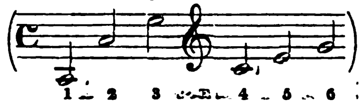
Dieses Gefühl für Tonunterschiede und bestimmte Tonfolgen wurde dann wesentlich gefördert durch die Instrumente, vor allem die Pfeifen, die den Vorzug der Tonfestigkeit hatten und zumal in der Form der Panspfeife das Nebeneinander der Töne, wie ihre bestimmte Aufeinanderfolge geradezu sinnlich veranschaulichten. Die Kenntnis der bestimmt wiederkehrenden Tonabstände wurde durch die Blasinstrumente um die Terz vermehrt, die beim „Überblasen" — man denke an das Alphorn der Schweizer Hirten — zu den schon bekannten Abständen Oktave, Quint und Quart hinzutrat.

Auf dieser Stufe der Entwicklung wurde dann auch der Tonfall der Sprache wichtig, zumal es ja viele Sprachen gibt, bei denen die Tonhöhe des sonst gleichlautenden Wortes für dessen Bedeutung ausschlaggebend ist. So bei den Togonegern, die darum auch die Tonfälle ihrer Sprache auf die Trommelsprache übertragen haben. Nach einer andern Richtung weist die Entwicklung des bei sehr vielen Naturvölkern aber auch bei asiatischen Kulturvölkern ausgebildeten Sprechgesangs. Ich möchte in ihm aber eher ein Hineintragen der gewonnenen Musikerfahrungen in die Sprache sehen, deren Tonunterschiede dem musikalisch empfindlich gewordenen Ohre auffielen und so verstärkt wurden, daß das Rezitativ entstand. —

Es geht nicht an, hier alle einzelnen Möglichkeiten aufzuzählen. Wir haben das Ergebnis, daß wir überall die Entwicklung zu bestimmten Tonleitern innerhalb des Oktavbezirkes finden. Die fünf- und die siebenstufigen sind am häufigsten. Am natürlichsten erwuchsen sie aus der Durchführung des Konsonanzprinzips, indem man von jeder Tonstufe durch Quinten, Quarten und Terzen die neuen Intervalle gewann. Mehr rechnerisch-verstandesmäßig wirkt das Distanzprinzip, bei dem man genau nach der Mitte zwischen zwei gegebenen Tönen suchte und so immer weiter teilte. Auch auf diesem Wege ist man zu fünf- und siebenstufigen Leitern von ganz genau gleichen Tonstufen gekommen, wie die siamesische und javanische Musik zeigt. Hier deckt sich kein Ton mit unserer europäischen Tonleiter. Natürlich handelt es sich hierbei nicht mehr um Naturzustände, sondern um in ihrer Art hochentwickelte Kulturerzeugnisse. —

Als besonders wichtig betont C. Stumpf, dem unsere Darstellung folgte, daß wir auf dem eben abgeschrittenen Wege auch den Ursprüngen der Harmonie begegnen, und zwar wie wir sie noch heute verstehen. Es wird darauf verwiesen, daß die Quinten- und Quartengänge, die wir vielfach bei den Naturvölkern feststellen können, auch am Eingang der Geschichte unserer

Mehrstimmigkeit stehen. Nicht nur Hucbalds „Organum“ (vgl. S. 171), auch die Form des Fauxbourdons, bei dem ein Ton (der Grundton) während der ganzen Melodie liegen bleibt, fände sich also auch bei den Naturvölkern. Aber es findet sich bei ihnen in dieser Richtung noch mehr, das Beachtung heischt und die auf die geringeren Beobachtungen gegründeten Folgerungen — nicht stützt, sondern in eine andere Richtung wirft. Man hat auch Gesänge in durchgeführten Terzengängen festgestellt, wobei aber diese Terzen nicht groß (dur) noch klein (moll) sind, sondern dazwischen schweben. Dadurch wird schon die Hypothese von der Beobachtung der Obertöne bei den Blasinstrumenten hinfällig; denn diese Obertöne bringen an fünfter und sechster Stelle die große und die kleine, nirgendwo aber eine neutrale Terz



Dazu aber kommt nun als „eine crux für die allgemeine Musikästhetik“, daß, wie v. Hornbostel in der „Zeitschrift für Ethnologie“ (42. Jahrgang, S. 141. Berlin 1910) berichtet, Thurmwald im Bismarckarchipel und auf den Salomoinseln Gesänge der Admiralitätsinsulaner phonographiert hat, die sich in Sekunden bewegen und sogar in diesem Intervall schließen, so daß ausschließlich dissonante Zusammenklänge benutzt werden. Seltsamerweise bringt auch dazu die europäische Entwicklung das Gegenstück, indem Franchinus Gafurius in seiner Practica musica (1496) berichtet, daß in den ambrosianischen Totenlitaneien in Mailand neben andern Intervallen auch Sekundengänge vorkamen.

Erwägt man, daß alle diese Naturvölker trotz dieses vielfachen Vorkommens von Zweiklängen kein Gefühl für Harmonie haben, daß sie alle nicht zu dem für die Harmonie entscheidenden Heraushören und Unterscheiden der großen und kleinen Terz gelangt sind, so bleibt uns nur die Erklärung übrig, daß entweder alle diese Zweiklänge nur ein verstärkendes Herausheben eines Tones sind und (wie bei Oktave und Quint erwiesen) gar nicht als tonverschieden empfunden werden, oder daß wir es hier mit einer Rückbildung zu tun haben, mit der „sinnlosen Verstümmelung einer sinnreichen Mehrstimmigkeit, die außerhalb des Bannkreises der Naturvölker geübt, und von ihnen nur entlehnt und (weil nicht gefühlt) verdorben wurde.“ Diese Auffassung, die für die mittelalterliche Kirchenmusik (Hucbald u. a.) unbedingt zutrifft (vgl. S. 168), wird am folgerichtigsten durchgeführt von Willy Pastor in seinem längst nicht genug gewürdigten Buche „Die Geburt der Musik“ (Leipzig 1910). Diese „Mehrstimmigkeit“ bei den Naturvölkern böte dann ein Seitenstück zu der Rückbildung, die auch die Saiteninstrumente erfahren haben. So ist die Negerharfe das verkümmerte altägyptische Instrument, während die Laute erst mit den Arabern nach Afrika kam. Auch andere Melodie-Instrumente der Naturvölker erweisen sich als Abkömmlinge fremden Kulturbesitzes z. B.

sind die Pfeifen der Kubus auf Sumatra aus Java eingeführt, die Marimba der Kaffern ahmt chinesische und indische Vorbilder nach.

Die Rückbildung aber erfolgt in der Linie, daß aus dem Melodieinstrument ein bloßer Klangerzeuger wird. „Kann es," fragt Pastor, „einen klareren Beweis dafür geben, daß das ganze Denken der Naturvölker für ein melodisches Empfinden noch unreif ist? Daß es sich immer wieder vergrübelt in das rein Elementare des Klanges? Dieses Elementare sagt dem Hörer mehr als alle Melodie im Banne einer Kultur, die dem Zauberglauben noch sehr nahe steht, und die ursprünglich keine tiefere Wirkung von aller Tonkunst verlangte, als die der Betäubung" (a. a. O. S. 42).

Hiermit stehen wir vor der Erklärung der Musikzustände, wie wir sie heute bei den Naturvölkern antreffen. Wir haben es auch hier nicht mit Urzuständen zu tun, sondern mit einer in ihrer Art weit vorgeschrittenen Entwicklung, besser sagen wir Ausbildung, die aber innerhalb einer Stufe stehen blieb, über die wir längst hinausgeschritten sind. Während bei den Naturvölkern die Melodie-Instrumente (Saiten- und Blasinstrumente) in den einfachsten Formen stecken geblieben sind und dort, wo sie entwickelter scheinen, sich als Rückbildung weit vollkommener, von außerhalb zu ihnen gelangter Instrumente herausstellen, haben sie alle Schlaginstrumente in höchster Weise ausgebildet. Aus dem bloßen Lärm des Schlagzeuges wissen sie, wie auch die Orientalen, Musik als Ausdruck herauszuholen. Man denke an die Ausdrucksfähigkeit der Kastagnetten, an das sinnlich Aufreizende der Zimbel (glänzend verwertet in der Venusbergszene von Wagners „Tannhäuser"), die düster-feierliche Wirkung des Gong, die Mannigfaltigkeit der Trommeln. Daß die Naturvölker das Schlagzeug keineswegs bloß rhythmisch verwerten, wird von allen Forschungsreisenden betont, die von der geradezu hypnotisierenden Kraft berichten, die zumal vom Trommelspiel ausgeht. Und so finden wir in der Tat das Schlagzeug überall als Kultinstrumente, die vielfach eine geradezu abgöttische Verehrung genießen, und natürlich deshalb auch die hohe Ausbildung im Gegensatz zu den nicht heiligen Instrumenten erfahren haben. Diese grausig-dämonische Wirkung beruht nicht nur auf dem Klang, sondern auch auf der Spielweise. Es gibt eben nicht nur den belebenden, fortreißenden, sondern auch einen lähmenden und hypnotisierenden Rhythmus, bei dem aber die Einförmigkeit des Klanges wesentlich ist, während jede entwickeltere Melodik störend wirkt. So möchte man bei den Naturvölkern statt von einer Kunst der Klänge von einer des Klanges sprechen. Man muß von einer Kunst des Klanges auch in rein akustischer Hinsicht sprechen, wenn wir hören, daß die Weisen der Minkopie auf den Andamanen sich überhaupt nur im Umfang zweier kleiner Sekunden bewegen, dabei aber mit Achteltönen arbeiten.

Die innere Bedeutung aber erhielt diese Musik als Teil des **Zauberglaubens**, dieser ältesten uns erkennbaren Form der Weltanschauung. Ihr

Grundbegriff liegt im Glauben, ein Wesen sei dadurch in die Gewalt eines andern zu bringen, daß dieses sein Abbild besitzt. Der Klangzauber gründet sich nicht nur auf die suggerierende Kraft eines Rufes — man denke an das Hurrageschrei unserer Truppen, an alle Kriegsgesänge — sondern auch auf alle Erfahrungen der Jagd (Jägervölker als früher Kulturzustand). Sowohl die Nachahmung der Tierstimmen, wie die vielen pantomimischen Tiertänze würden sich dann als das Zaubermittel herausstellen, diese Tiere in die Gewalt des Menschen zu bringen. Die Zauberreligion „vertieft" dann diese Anschauung ins Mystische. Der von Menschen erzeugte Klang wird zum Symbol dessen, was durch ihn erreicht werden soll. Daher die Bedeutung der Schwirrhölzer im Wetterzauber, der Regenpfeifen bei den Basutos usw. Das alles ist noch bloße Nachahmung, mit ihrem Ersatz durch einen rhythmisierten, also beherrschten Klang, z. B. der Fetischtrommel, setzt die bewußte Kunstübung ein. Hier erkennen wir dann das Arbeitslied als das Zwangmittel, durch das die Herrschenden die Unterjochten in ihrer Gewalt halten. Den Gipfel erstieg dieser Zauberglauben im Totenkult, mit dem auch die stärksten Äußerungen dieser Musik der Naturvölker in Verbindung stehen.

Nachdem wir so die allgemeinen Grundsätze gewonnen haben, ergibt sich die mehr psychologische Erkenntnis der Entwicklung leicht.

Das Bedürfnis, der Stimmung eines Augenblicks Luft zu machen, schuf den ersten Aufschrei eines Herzens, das erste Lied, das mit dieser Stimmung zu Ende ging und damit in der Luft verhallt war. Aber gelegentlich hören andere solch eine Gefühlsverkündigung, sie gefällt ihnen, sie ahmen sie nach, sie singen sie wieder und wieder, und das Volkslied ist entstanden. Die Einsamkeit begünstigt auch das Spielen auf einem Instrument, sich selber zur Gesellschaft. Da werden alle Möglichkeiten des Instruments ausprobiert. Die Spiellust entwickelt sich; in ihr liegt ein Antrieb zur Virtuosität.

Viel ausgedehnter ist bei den Naturvölkern die Musik der G e s e l l i g k e i t, deren bestes Verschönerungsmittel sie ist. Auch hier kommt es von selber dahin, daß der eine oder andere, der eine stärkere Stimme besitzt, besonders gern angehört wird, was dann natürlich umgekehrt für ihn ein Ansporn zur weiteren Pflege seiner Fähigkeit ist. Ebenso wird sich bei besonderen Gelegenheiten irgendeiner durch die Art seines Gesangs hervortun. Seine Vortragsweise erweckt das Gefallen einer größeren Schar, als die anderer, und auch er nutzt diese Fähigkeit aus, — Komponist und Berufssänger, s c h ö p f e r i s c h e T ä t i g k e i t und V i r t u o s e n t u m sind von Anfang an in der Kunst.

Es widersprechen sich allerdings bei den Naturvölkern zwei grundverschiedene Züge, die beide von höchster Bedeutung sind; der eine ist eine Art von Konservatismus, der andere die Sucht nach Neuem. Bei dem ersten — es ist besonders ausgeprägt bei den Indianern — beschränkt sich die schöpferische Tätigkeit im wesentlichen auf ein Variieren innerhalb der einmal gegebenen Linie. Bei andern aber, zum Beispiel den Polynesiern, ist das

Verlangen nach Neuem so groß, daß ein Fest ohne neue Tänze und damit auch ohne neue Musik gar nicht zu denken ist. Wo das selbständige Erfinden dann zu schwer wird, entlehnt man einfach von anderen Stämmen die dort üblichen Tänze, wie zum Beispiel Mariner auf den Tongainseln samoanische Tänze fand. Einen Gesangsvirtuosen traf Middendorf sogar bei den allmählich aussterbenden Giljaken in Ost-Sibirien an, deren religiöse Entwickelung noch so im krassesten Fetischismus steckt, daß der Bär ihnen der Vollzieher göttlichen Willens ist. Der Forscher erzählt von einem gewissen Njaungur als bestem Gesangsvirtuosen seines Landes: „Schon die Melodie zeigte sich viel variierter, als die früheren. Dann produzierte er aber noch das Stottern, Versagen der Stimme, Zuschnüren der Kehle und Zustopfen der Gurgel mit darauffolgendem Herausrülpsen der Worte, und außerdem schlug er außer dem Gutturalbockstriller noch einen Fisteltriller."

Das Bestreben, den Rhythmus durch Klatschen der Hände zu verstärken, führt zur Erfindung der ersten rohen Instrumente. Die Erfahrung, die durch jenen Trieb, den wir auch bei unsern Kindern beobachten, alle Dinge, die einem in die Hand fallen nach allen Richtungen hin auf ihre Verwendbarkeit zu prüfen und zu untersuchen, schnell gefördert wird, führt die Entwicklung rasch weiter zu Trommeln, Klapperhölzern und Pauken aller Art. Um die Stimme zu verstärken, schreit man in Muscheln oder hohle Hölzer. Von da ist nicht weit zur Beobachtung, daß durch das Blasen in gehöhlte Röhren ein hell pfeifender Ton, durch das in Hörner ein rauher und schmetternder zu erzeugen ist. So gelangte man zu den Blasinstrumenten. Das Schwirren der Bogensehnen zeigt dem Menschen, daß scharf gespannte Fäden, Baststricke oder Tiersehnen Klänge von sich geben. Die Anregung zur Erfindung der Saiteninstrumente ist damit geboten.

Unsere Beobachtungen bei den Naturvölkern von heute, wie die Ergebnisse aller geschichtlichen Erfahrung zeigen uns diese Instrumente überall bereits nebeneinander. So finden sich schon auf den Grabgemälden der drei bis vier Jahrtausende vor Christus blühenden vierten ägyptischen Dynastie Abbildungen von Harfen und Lauten, und dasselbe trifft für die ältesten Überlieferungen der Chinesen zu, wenn auch bei diesen alles Schlagzeug besonders weit entwickelt worden ist. Wir dürfen also wohl annehmen, daß die Menschheit diese ersten Schritte ihrer Erfahrung sehr schnell gemacht hat.

So bunt und mannigfaltig nun aber auch die Zahl der Instrumente ist, die im Lauf der Zeit gewonnen wurden, so gering ist verhältnismäßig die der primitiven Tonwerkzeuge. Es ergibt sich auch sehr leicht eine Gruppierung derselben. Rhythmus und Melodie, die wir als die wesentlichen Bestandteile der Musik erkannt haben, ergeben auch die Hauptteilung aller Instrumente in zwei Gruppen, deren eine vorwiegend den Takt heraushebt, deren andere entwicklungsfähigere, zur Hervorbringung von Melodien dient. Übergänge sind natürlich auch hier vorhanden.

Die Taktinstrumente sondern sich in Schwirrapparate, Rasseln und Schlaginstrumente. Die ersteren kann man kaum für die Musik in Anspruch nehmen; denn sie erzeugen nur ein allgemeines Geräusch. Auch die Rasseln sind im Grunde nur Lärminstrumente, wie wir ja am Spielzeug unserer Kinder oft schlimm genug erfahren müssen. Immerhin ist hier die rhythmisierte Bewegung möglich. Die Formen der Rasseln und Klappern zeigen die beiden noch heute als Spielzeug üblichen Gruppen. Sie bestehen entweder aus einer Anzahl klappernder Gegenstände oder aus Hohlrasseln, bei denen Steinchen und andere klappernde Gegenstände in einem Hohlkörper eingeschlossen sind. Viel bedeutsamer sind die eigentlichen Schlaginstrumente, die im allgemeinen aus einem Schallkörper und dem Schläger bestehen. Doch finden sich auch heute noch bei den Naturvölkern die beiden Vorstufen, daß entweder nur ein Schallkörper in der Art einer Trommel da ist, auf dem die Hand die Töne hervorruft, oder daß umgekehrt, wie bei den Australnegern, irgend welche Werkzeuge, Speere oder Holzstücke, als Schläger dienen, der Resonanzboden aber die Erde ist. Es kommt auch vor, daß der Schläger selber der tönende Körper ist, so bei den Papua der Astrolababai, die hohle Bambusrohre gegen feste Gegenstände schlagen, wie ja auch zwei aneinander geschlagene feste Gegenstände den Zweck erfüllen können. Aber die wichtigste Form bleibt der hohle Schallkörper, auf den mit besonderen Schlägeln gehämmert wird, die Trommel, die das verbreitetste und wichtigste Instrument aller Naturvölker ist. Der Schallkörper der Trommel, „der Sarg", besteht oft aus einem bloßen Holzkasten. Doch mochte früh schon die vielleicht beim Lederwalken gewonnene Erfahrung, daß gespannte Häute einen Resonanzboden abgeben, zu einer Verbindung führen, bei der man über einen Holzkasten ein Stück Haut als Schlagfläche spannte. Daß gerade die Schlaginstrumente bei den Naturvölkern kultischen Charakter tragen, ist oben hervorgehoben, ebenso daß man nicht alle vorhandenen Instrumentenformen als am Ort entstandene und aus den kleinsten Anfängen entwickelte ansehen darf. Das gilt vor allem für die an sich weit entwicklungsreichere Gruppe der Melodieträger unter den Instrumenten, obwohl sich auch hier die ersten Stufen fast von selbst ergeben.

Denn mochten auch Blas- und Saiteninstrumente zunächst nur Lärmerzeuger sein, so mußte man doch bald bemerken, daß eine längere Pfeife tiefer klingt, als eine kürzere. Was lag näher, als eine Reihe verschieden langer Pfeifen nebeneinander zu stellen und damit eine Reihe von Tönen zu erhalten? Mehr Überlegung setzt die Erkenntnis voraus, wenn nicht auch sie einem Zufall zu danken ist, daß sich auf einem und demselben Rohre die Luftsäule beliebig verkürzen und verlängern läßt, wenn man Luftlöcher hineinschneidet, die man mit den Fingern abwechselnd schließt und öffnet. Beide Formen dieser Flöten bieten leicht die Möglichkeit, Melodien auf ihnen wiederzugeben. Auch die Naturvölker haben das gefunden, während sie bei andern



Blasinstrumenten, zum Beispiel den Trompeten, nicht über die bloße Lärmerzeugung hinaus gekommen sind. Der griechische Mythus, der die Pansflöte den Centauern und Satyrn zuteilt, während er der einröhrigen Flöte schließlich sogar die Vertretung im Reigen der Musen gönnt, versinnbildlicht sehr schön die niedrigere Stellung der ersteren.

Daß die Erfindung der Saiteninstrumente auf das Tönen der Bogensehne zurückgeht, wird schon durch den Umstand bewiesen, daß auch heute noch der Bogen selbst als Musikinstrument dient. So zeigt Otto Finsch in seinen 1884 erschienenen Studien über die Völker der Südsee das Bild eines Mädchens aus Neu-Pommern, das das eine Ende eines Bogens im Munde, das andere mit der Linken hält, während die Rechte mit einem Stift die Sehne anreißt. Sehr bezeichnend ist, was Gentz in seinen „Beiträgen zur Kenntnis der südafrikanischen Völkerschaften" (Globus Bd. 83, S. 301) von einem jungen Buschmann erzählt, der ihm auf seinem Jagdbogen vorspielte. „Das eine Ende des im ausgestreckten linken Arm gehaltenen Bogens wird in den weit aufgesperrten Mund gesteckt. Mit einem zwischen ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger der Rechten gehaltenen starken Grashalm oder dünnen Stäbchen wird leise auf die Sehne des Bogens geschlagen, wobei durch verschiedene Stellung des als Resonanzboden dienenden Mundes eine leise melodische Musik hervorgebracht wird."

Glaubwürdige Berichte versichern, daß die Mauren in Spanien ihre Gesänge mit schwirrendem Bogen begleiten, und heute noch sehen wir dasselbe bei Negerstämmen Afrikas, die zur Verstärkung des Schalles dann noch irgendeinen Resonanzkörper, meistens einen ausgehöhlten Kürbis, anbinden. Es liegt dann sehr nahe, statt einer mehrere Sehnen aufzuziehen, die durch einen Steg festgehalten werden, damit sie gespannt bleiben. Die Erfahrung lehrt, daß mit der Schärfe der Spannung die Höhe des Tones zunimmt. Man nutzt das aus, indem man mehrere gleich lange Saiten nebeneinander aufzieht und verschieden scharf spannt, wodurch dann die Möglichkeit mehrerer Töne gegeben ist. So entsteht die Lyra. Die nächste Erfahrung ist, daß die Höhe des Tones auch mit der Kürze der Saite zunimmt; man erhält durch das Nebeneinanderspannen von immer kürzer werdenden Saiten die Harfe. Davon ist es nicht weit zur Beobachtung, daß man selber an sich gleich lange Saiten durch Niederdrücken auf einen festen Gegenstand verkürzen kann; auf dieser Erkenntnis beruhen die Formen der Guitarre, Laute und Geige.

Diese Melodieträger unter den Instrumenten werden für die Gesamtentwicklung der Musik dadurch von außerordentlicher Bedeutung, daß sie vor allem es sind, die die Musik als selbständige Kunst ermöglichen. Denn der Gesang bedeutet doch immer eine Verbindung mit der Poesie. Die Gesamtentwickelung zeigt allerdings auch hier eine wellenförmige Bewegung; denn bald erkennt man im Instrument auch wieder das beste Begleitungsmittel zu kunstvollem Gesang. Im Laufe der Zeit, wenn jede der Künste für sich zu

einer Höhenstufe der Vollendung emporgeklommen ist, erscheint neben der Trennung immer auch wieder die Vereinigung. Und so zeigt das „Kunstwerk der Zukunft", wie Richard Wagner es sich dachte, in kunstvoller Ausnutzung aller Einzelkräfte dieselbe Vereinigung von Mimik, Musik und Dichtung, wie wir sie als ursprüngliche Kunstoffenbarung der Menschheit gefunden haben. So schreitet die Menschheit in Kreislinien um den Berg, auf dessen Gipfel in ewig leuchtender Jugend immer lockend, immer erstrebt, nie völlig erreicht das Ziel aller Geschlechter von Anfang bis ans Ende der Zeiten thront: die Schönheit.

Drittes Kapitel

Die Musik der Zigeuner

So wichtig im entwicklungsgeschichtlichen Sinne die Musik der Naturvölker für uns ist, so wenig vermag sie unserm musikalischen Empfinden zu geben. Das liegt weniger an einer Verschiedenheit der ursprünglichen Anlage, als an der zurückgebliebenen oder auf ganz andere Wege geratenen Entwicklung. Denn wie sehr unser Gehör durch die Entwicklung der Musik beeinflußt wird, zeigt uns ihre Geschichte mit dem immer wiederkehrenden Vorgang, daß das eine Geschlecht noch als „Ohrengeschinder" bezeichnet, was dem nächsten bereits sinnliches Wohlgefallen ist.

Gerade aber weil die Musik naturgemäß ein Glied der gesamten Kulturentwicklung der Völker und ihren Einflüssen unterworfen ist; weil sie mit der Gesamtkultur die Einwirkungen fremder Kulturen aufnimmt; weil sie, und das scheint mir sehr wichtig, jahrhundertelang mehr von gelehrten theoretischen Erwägungen und von den Bedürfnissen einzelner Kreise (z. B. der Kirche) geleitet worden ist, als vom Verlangen des Volkes oder von der natürlich genialen Anlage einzelner Volkslieder — gerade deshalb meine ich, müßte es von besonderem Werte sein, die Musik eines Volkes zu betrachten, das von allen jenen Einflüssen freigeblieben ist, bei dem aber aus irgendwelchen Gründen gerade die Musik sich weiter entwickelt hat. Wir hätten dann ein Beispiel, wie weit der „Naturmensch" auf Grund rein natürlicher Anlagen in der Musik gelangen konnte.

Aber gibt es dieses Volk, das in allem Wesentlichen Naturvolk geblieben ist, in der Musik aber eine hohe Stufe erklommen hat? Ja, die Zigeuner.

Dieser Stamm hat oder hatte noch bis vor etlichen Jahrzehnten alle wesentlichen Merkmale des Naturvolks oder unsteten Volkes beibehalten. Trotzdem seine Anwesenheit in europäischen Landen seit elfhundert Jahren beglaubigt ist, hat es nur belanglose Äußerlichkeiten angenommen. Die Zigeuner haben sich nie mit andern Völkern vermischt und gingen unbekümmert an allen

Staatseinrichtungen derselben vorüber. Aber auch seine eigenen Einrichtungen erheben sich in keiner Hinsicht über die jedes Naturvolkes. „Dieses Volk besitzt keinen Boden, keinen Kultus, weder Geschichte noch Gesetzbuch. Es fährt fort zu bestehen und keinem Einfluß, keinem Willen, keiner Verfolgung, keiner Belehrung gelingt es, eine Veränderung in diesem Volke hervorzubringen, es aufzulösen oder auszurotten." Es hat keine eigentliche Beschäftigung, jedenfalls kein Gefühl für den Wert der Arbeit. Es ist ein Volk, „das nicht mehr weiß, woher es kommt und wohin es geht, keine Überlieferung bewahrt und keine Annalen aufzeichnet, das ohne bestimmten Glauben, ohne Lebensvorschriften seine dauernde Vereinigung nur durch rohen Aberglauben, überlieferte Gebräuche, beständiges Elend und tiefste Erniedrigung aufrecht erhält."

Aber daß es dies kann, daß es inmitten ihm weit überlegener Völker, gegenüber allen Verfolgungen sich zu erhalten vermag, beweist, daß es ein Etwas besitzen muß, aus dem es die seelische Widerstandskraft schöpft, ein Etwas, das ihm zur Idealisierung seines eigenen Seins dient, so daß es nach keinem andern verlangt.

Dieses eine ist für den Zigeuner die Musik.

Gerade deshalb ist es für uns besonders wertvoll, daß das nicht philologisch, aber psychologisch beste Buch über die Zigeuner von einem Musiker herrührt: Franz Liszt. Sein Buch: „des Bohémiens et de leur musique en Hongrie" zeugt von einer so tiefdringenden Seelenkunde, einem so starken Sichhineinlebenkönnen in die Empfindungswelt dieses fremden Stammes, daß es auch dort die wertvollsten Aufschlüsse gibt, wo das rein stoffliche Material nicht sehr reichlich oder nicht mit der schärfsten Kritik gesammelt wurde.

Daß bei den Zigeunern gerade die Musik diese Ausbildung erlangte, und nicht, wie bei andern Völkern, die Poesie, hat Liszt mit hohem Feinsinn erklärt: „Es ist begreiflich, daß bei vollständiger Ermangelung geistiger Bildung, behaglicher Muße, andächtig aufbewahrter Geschichte, veredelter Erziehung und ehrwürdiger Religion, daß bei Verleugnung jeder Anhänglichkeit an die Scholle, an das Vaterland ein Volk nicht einen Dichter aufzuweisen haben wird, welcher Gefühle der Tatkraft, des Handelns in historischem Rahmen entfaltet; diesen Gefühlen hat es entsagt und sich in eine unerschütterliche Passivität gehüllt, die es allem, was die übrige Menschheit bewegt, unzugänglich macht. Wenn seinen Geist ein wildes Träumen und Sehnen durchzuckte, so mußte es im Begehren nach einer eignen Poesie ein anderes Ausdrucksmittel als das des Wortes erstreben. Es mußte zur Mitteilung seiner innersten Empfindungen eine Form finden, worin sich diese nicht bestimmt aussprechen, ihre Ursache nicht verraten. Weil das Schweigen über sich selbst ihm fast einzige Religion, einziges Gesetz ist, konnten ihm Erzählungen nicht zusagen, in denen es selber die Hauptrolle spielt. Überdies wäre es unfähig gewesen, seine wechselnden, schweifenden Triebe in symbolischen Bildern und

Taten darzustellen, wie die Poesie es notwendig verlangt hätte. Wohl finden sich bei ihm hier und da einige Lieder und Romanzen, als rohe und ungeschickte Einzelheiten können sie aber nicht in der Reihe der Kunstwerke aufgezählt werden. Wenn ein so heimgesuchtes Volk die ursprünglichen Triebe seines Wesens, die es so lange in schweigendes Geheimnis gehüllt hatte, vor sich selber veradelt aussprechen wollte, so mußte sich ihm die reine Instrumentalmusik als das geeignetste Mittel bieten, als die Kunst, welche Gefühle ausdrückt, ohne ihnen eine Anwendung zu geben, ohne in den von der Epopöe erzählten, im Drama dargestellten Tatsachen eine Allegorie für sie zu suchen. Die Instrumentalmusik läßt die Leidenschaften in ihrer eigenen Wesenheit leuchten und schimmern, ohne sich an ihre Versinnlichung in geschichtlichen oder erfundenen Gestalten zu binden."

Diesen von Liszt erkannten inneren Gründen läßt sich auch ein äußerer beifügen. Für die Zigeuner erwies sich vom Mittelalter an die Musik als günstiger Erwerbszweig. Und zwar ebenfalls die Instrumentalmusik, denn Lieder und Gedichte wären von den fremden Völkern, für deren Unterhaltung sie sorgten, gar nicht verstanden worden.

Den Zigeunern erwächst ihr Streben nach schrankenloser Freiheit aus der fortwährenden unmittelbaren Berührung mit der Natur. „Ihm heißt Leben: die Stromwellen der Natur durch alle Poren einsaugen, seine Augen naschhaft an all ihren Farben und Formen sättigen, mit gespitztem Ohr all' ihre Klänge und Akkorde schlürfen, ihren berauschenden Dufthauch einatmen, auf Moos und Blumen hingestreckt den Besitz aller dieser Güter durch die Phantasmagorien des Branntweins verhundertfachen, bis zum Erschöpfen aller Kräfte lachen, tanzen, singen, musizieren und sich dann der ebenso lebhaften Reaktion gegen alle diese Genüsse zu überlassen, wie er denn eben nur noch heftiger und flüchtiger Erregungen fähig ist." Ein Vergleich der Zigeunermusik mit der unsrigen ergibt als ersten Unterschied, daß sie keinerlei Modulationssystem besitzen, daß sie sich hier in ihrer Kunst ebensowenig durch irgendeine Regel binden lassen, wie im Leben. Alles ist gut, alles erlaubt, wenn es ihnen gefällt. Liszt drückt sich dahin aus: „Sie besitzen eine uranfängliche Tonleiter und Sprache und haben in der Bewahrung dieser beiden eine religiöse Scheu und Treue gezeigt, die sich sonst nie bei ihnen findet. Im übrigen kennen sie keine Kunstvorschrift, am wenigsten für das Verhältnis der Tonarten untereinander. Die vermittelnden Übergänge sind bei ihnen so wenig bindend, daß man sie eine äußerste Seltenheit nennen und selbst wo sie vorkommen, eher für einen Anhauch moderner Komposition, für ein Verwischen und Verwittern des ursprünglichen Geistes halten darf. Übergangsakkorde sind, mit geringen Ausnahmen, bei dem kecken Eingreifen einer Tonalität nach der andern in der echten Zigeunermusik ein ungekannter Luxus."

Diese unvermittelten Übergänge, dieses Stürzen aus einer Tonalität

in eine ganz andere ist ja der beste Ausdruck für das ganze Wesen des Zigeuners, der auch aus einem Seelenzustand ohne Vermittlung in einen andern taumelt, nie darauf bedacht auszugleichen, abzurunden.

Zu dieser völligen Freiheit der Modulation tritt als zweites, wesentlich inneres Unterscheidungsmerkmal hinzu: die Eigentümlichkeit ihrer Skala, die Intervalle aufweist, wie sie unserer Harmonie ganz fremd sind. Die Zigeunertonleiter, (c, d, es, fis, g, as, h, c), eine Mollskala, enthält fast immer die übermäßige Quarte, die verminderte Sexte, die große oder übermäßige Septime. Die Einführung dieser übermäßigen Tonschritte hatte vielleicht ursprünglich den Zweck, ein Leittonverhältnis zu gewinnen; jedenfalls tritt diese dreifache und unausgesetzte Modifikation der Intervalle, die der ganzen Harmonie einen völlig von der unsrigen verschiedenen Charakter gibt, so frei und willkürlich auf, daß in früherer Zeit die Mehrzahl der Bearbeiter sie für falsche Griffe der Spieler ansahen und „korrigierten".

Wird nun auch der naiv Genießende dem eigentümlichen Zauber dieser fremdartigen Harmonie sich nicht entziehen können, so sind es doch mehr äußere Merkmale, die ihm zuerst auffallen und ihn unwiderstehlich fesseln: die eigenartigen Rhythmen und die üppigen, von den unserigen verschiedenen Verzierungen. Die Rhythmen „wechseln unaufhörlich, verwickeln, kreuzen, superponieren sich und schmiegen sich dem buntesten Wechsel des Ausdrucks von der wildesten Heftigkeit bis zur einwiegendsten Dolcezza, bis zum weichen Smorzando an, von kriegerischer Bewegung zum Tanz, vom Triumphmarsch zum Leichenzug, von dem im Mondschein auf Wiesen geschlungenen Elfenreigen zum bacchischen Gesang übergehend". Als einzige Regel für diesen Rhythmus, dessen Wesen ja gerade die Regellosigkeit ist, erkennen wir die Aufgabe, allen Regungen eines bis ins Krankhafte gesteigerten Empfindungslebens zu folgen. Unendlich, unberechenbar wie dieses Empfindungsleben ist deshalb auch die rhythmische Fülle. Liszt, in dessen Hände täglich neue Kompositionen gelangten, versichert: „Es scheint, als ob jedes neu aufgefundene Fragment von Zigeunermusik eine neue rhythmische Form, irgendeine sinnreiche unerwartete Wendung, irgendein Brechen des Rhythmus von ungewohnter Wirkung enthalte."

Dem rhythmischen Reichtum entspricht die bunte Fülle des Zierwerks. Was an Läufen, Vorschlägen, Arpeggien, Tonleitern, chromatischen und diatonischen Passagen geleistet wird, mit welchen Tongrüppchen und Verschlingungen der Zigeuner sein Motiv zu umgeben weiß, ist gar nicht abzuzählen. Allerdings am Motiv hält er fest, die Liedweise, die zugrunde liegt, verläßt er nie ganz. Aber die einmal angeregte Phantasie läßt sich nicht mehr beengen; jeder Augenblick bringt neue Einfälle, jede Tongruppe erzeugt andere; und alles das ist Eingabe des Augenblicks, Spiel, zweckloses, aber darum nicht weniger künstlerisches Spiel. Wenn man gewaltigen Symphonien gegenüber das Gefühl des Tonmeers hat, hier darf man vom Gebirgsbach sprechen.

Unermüdlich eilt er herab, überstürzt sich, besinnt sich dann wieder, springt und schleicht, gurgelt und singt, immer neu, immer überraschend und doch immer in allen Einzelheiten zusammengehörig. Noch an ein anderes muß man denken, wenn man dieses Spielen um ein Gegebenes sieht, wenn man die Melodie wie den festen Golddraht erkennt, um den ein wirres Gerank von Blumen und Blättern geschlungen ist. Der Sprung ist vielleicht so überraschend, wie ein Stück Zigeunermusik selber, aber besteht nicht auch die kontrapunktische Polyphonie des Mittelalters nach Luthers schönem Bilde darin, daß „einer eine schlichte Weise hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solch schlichte, einfältige Weise gleich als mit Jauchzen ringsumher spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbe wunderbarlich zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleichsam herzen und lieblich umfangen."

Ich weiß es wohl, hier herrscht höchste Gelehrsamkeit, dort regelfreies Drauflosgehen; hier auch in der vielfachen Stimmführung ein Gebundensein, dort schrankenloseste Freiheit; hier ein architektonischer Ausbau zum sorgsam gegliederten Kunstwerk, dort der kühnste Impressionismus, der fallen läßt, was ihm nichts ist, breit ausführt, was ihm behagt. In der Kontrapunktik zuletzt die höchste Objektivierung, in Gefühl und Form, beim Zigeuner die schrankenlose Herrschaft der Individualität. Und doch, ist nicht beides entstanden aus der Tonseligkeit, der reinen Freude am Klang?

Betrachtet man die Zigeunermelodie rein für sich, — zu hören wird man sie allerdings kaum bekommen — so leitet auch sie ihre Herkunft von einem echten Gefühlserguß ab. Von Leidenschaft gesättigt, groß im Schmerz und selbst bei größter Ausgelassenheit nie trivial, ist sie durch den Wechsel des Rhythmus vor jener Eintönigkeit bewahrt, die den Weisen der Natur- und Steppenvölker anhaftet. Aber es ist eigentlich ein Unrecht sie so zu betrachten, denn der Schmuck des Zierats ist für sie unentbehrliches Lebenselement.

Diese Bedeutung des Verzierungswesens ist auch für die Entwicklung des Zigeunerorchesters von der höchsten Bedeutung geworden. Denn es ist klar, daß wo die Phantasie, der launige Einfall des Augenblicks die Herrschaft haben, nur ein einziger führen kann. Das ist naturgemäß der erste Geiger. Er ist „die Hauptperson des Orchesters, das im Grunde nur da ist, um ihn zu unterstützen, die Klangmassen zu verstärken, den Rhythmus schärfer hervorzuheben und die Redeblumen seiner Improvisation zu schattieren und zu färben. So ist er es auch, der über das Tempo entscheidet; sobald er einen Streifzug der Phantasie antritt, wartet das Orchester ruhig bis die letzten der Raketen niederträufeln". Liegt so dem ersten Geiger die Ornamentik ob, so ist der Hauptvertreter des anderen charakteristischen Merkmals, der Rhythmik, der Cymbalist. So vielgestaltig das Zigeunerorchester auch auftreten mag, erste Geige und Cymbal sind immer seine Eckpfeiler. Das Cymbal —

eine der Vorahnungen unseres Klaviers — stammt wohl aus Asien. Auch die Bauern in Kleinrußland spielen es noch heute. Es besteht aus einem, oft auf Füße gestellten, hölzernen Kasten, über den die Saiten gespannt sind, die mit Klöppeln geschlagen werden. Der rauschende, durchdringende Ton läßt das Instrument sehr zur Basis eines Orchesters geeignet erscheinen, für das der Zigeuner erst recht, da auch auf ihm Fiorituren, Mordente, Tremolos wie Raketen von Tonläufen sich leicht ausführen lassen. So dürfen wir uns denn auch nicht wundern, daß auch dem Cymbalisten Solistenrechte eingeräumt werden. Auch er darf an gewissen Stellen, wo der erste Geiger schweigt, seiner Phantasie und den Klöppeln in seiner Hand freien Lauf lassen. Im wesentlichen aber ist seine Aufgabe, die Läufe der ersten Geige zu rhythmisieren, Beschleunigung und Verzögerung, Energie oder Weichheit des Taktes hervorzuheben. Im übrigen ist es ein Zeichen für den improvisatorischen Charakter aller Zigeunermusik, daß wenn sich ein hervorragender Cellist oder Klarinettist in der Bande findet, auch ihm die freien Rechte unbeschränkter Improvisation eingeräumt werden. Doch das ist selten.

Was uns heute an Zigeunermusik geboten wird, erscheint zumeist in der zweiteiligen Form eines Tanzes, der als „Ungarischer" bezeichnet zu werden pflegt. Wir haben dafür noch die Erklärung zu geben.

Schon im Titel seines Buches „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn" hat Liszt es deutlich ausgesprochen, daß die Musik, von der wir hier sprechen, zigeunerischen und nicht magyarischen Ursprungs ist. Diese Meinung hat ihm seinerzeit viele und heftige Angriffe eingetragen, da die Ungarn gewohnt waren, die Zigeunermusik als nationales Erbgut zu betrachten. Es hat auch seither nicht an zahlreichen Versuchen gefehlt, die Zigeunermusik als magyarische Schöpfung zu retten. Aber selbst wenn man zugibt, daß die ungarischen Volkslieder bodenständig sind, so ist damit nichts für die Musik bewiesen. Denn in der Zigeunermusik hat ja die zugrunde liegende Melodie wenig Bedeutung. Und die Zigeunermusik ist Improvisation. Wie wäre es möglich, daß ein Stamm in der Musik eines andern improvisiert, wenn er nicht einmal Noten lesen kann?

Was Liszt aus mehr inneren Gründen darlegte, ist inzwischen durch die Forschung bewiesen worden. Der Sanskritforscher Georg Bühler vor allen berichtet aus eigener Erfahrung an Ort und Stelle, daß die Darden und die Kafirs, die den Zigeunern am nächsten verwandten Völker, Tanz und Musik leidenschaftlich lieben, wie auch, daß die Melodien, die noch heute an indischen Fürstenhöfen von heimischen Künstlern vorgetragen werden, in allem wesentlichen den ungarischen Csárdás gleichen. So hat auch hier wieder einmal der künstlerische Instinkt der Forschung vorgegriffen, denn Liszt sagt an einer Stelle, man fühle sich „unwiderstehlich versucht, die Zigeunermusik als die höchste Formel, als das Ideal alles dessen zu betrachten, was Reisende von der orientalen, arabischen und indischen Musik erzählen." Wohlverstanden,

als das Ideal. Denn wohl hat auch der indische Paria keinen Teil an der Kultur seines Volkes, ist in einer Art „Naturvolk“ geblieben, aber ihm fehlt die Freiheit. Dieser ist es zu verdanken, daß der Zigeuner in der Musik von den gleichen Grundlagen in Tonskala und Rhythmus viel weiter kam, als die ihm stammverwandten Völker im Orient.

Das Verdienst bleibt Ungarn immerhin erhalten, durch sein freigebiges Mäcenatentum, andererseits durch die gute Behandlung des sonst überall verachteten und verfolgten Volksstammes, die Entfaltung der Kunst der bei ihm wohnenden Zigeuner begünstigt zu haben. In der Tat ist keiner der anderen Zigeunerstämme zu einer solchen Höhe gelangt; bei den in Spanien lebenden zum Beispiel ist die ebenfalls vorhandene musikalische Anlage fast gar nicht ausgebildet. Wie viel zu diesem innigeren Verhältnis gerade in Ungarn eine gewisse Gleichheit der Anlage, die in der Nachbarschaft der Urheimat der beiden Stammvölker ihre Erklärung findet, beigetragen haben mag, bleibe dahingestellt.

Daß sich aber die Zigeunermusik schließlich zu einem Tanz verdichtet hat, wird den nicht wundern, der einmal bedenkt, daß Rhythmus in erster Reihe Bewegung des Körpers ist, der andererseits sich diesen Tanz erst ansieht, der nicht in festgesetzten Figuren besteht, sondern selber den Stempel der Improvisation trägt und alle rhythmischen Grade von leidvollster Trauerbewegung bis zur tollsten Ausgelassenheit zuläßt. Entsprechend diesen beiden Polen, innerhalb derer jedes Zigeunerstück sich bewegt, tiefster Melancholie und taumelnder Lust, zerfällt der „Ungarische“ in zwei Teile. Der erste fast immer in Moll gehende Teil heißt Lassan, nach einem Worte, das langsam bedeutet; er wird seit langer Zeit nicht mehr getanzt und gelangte dadurch zu immer höherer Bedeutung für den Musiker, der ihn besonders liebevoll ausgestaltete. Um so toller ist die Frischka, fast immer in Dur, deren an sich schneller $^2/_4$- oder $^4/_4$-Takt — $^3/_4$ findet sich nie — bis zur Raserei gesteigert wird.

Nur weniges zur Geschichte der Zigeunermusik.

Schon die ersten Schriftsteller, die im Anfang des 13. Jahrhunderts über die Zigeuner in Ungarn berichten, erwähnen neben ihrem Nomadentum den vorzüglichen Ruf als Musiker. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts ist bereits der Name eines berühmten Virtuosen, Demeteus Karman genannt, dem als Geiger niemand gleich gekommen sei. Wie und wann die Violine bei diesen Wanderern heimisch geworden, ist leider noch immer nicht festgestellt. Die Folgezeit bringt dann im 18. Jahrhundert jene Glanzzeit des Zigeuner-Virtuosentums in Ungarn, wo die Magnaten sich in oft sinnlosester Weise überboten, um die überschwänglich gefeierten Künstler zu fesseln. Aus dieser Zeit stammt der ungarische „Geigerkrieg auf der Burg Radkau“, wo Michel Barnu, der „Leibvirtuose“ des Kardinals Csaky, Sieger blieb und sich den Beinamen des „ungarischen Orpheus“ erspielte.

So großer Beliebtheit aber die Zigeunermusik in Ungarn sich auch er-



freute, so war sie doch darüber hinaus kaum ernstlicher beachtet worden, bevor der berühmteste aller Zigeunervirtuosen, der 1769 geborene Johann Bihary, den üppigen Festen, die anläßlich des Wiener Kongresses nur allzu zahlreich gefeiert wurden, durch sein berückendes Spiel erhöhten Glanz lieh. Die Zigeunermusik wurde nun mit einemmale hof- und, was für sie schlimmer werden sollte, salonfähig. Biharys Spiel muß in der Tat von zauberhafter Wirkung gewesen sein. Liszt hat ihn in späteren Jahren — der Künstler lebte bis 1827 — gehört und schreibt fast vierzig Jahre später: „Wie Tropfen einer geistfeurigen Essenz schlugen die Töne der bezaubernden Geige an das Ohr. Wäre unser Gedächtnis aus weichem Ton und jede seiner Noten ein Demantnagel gewesen, sie würden nicht fester darin haften."

Es ist klar, daß auch Magyaren sich um die in ihrer Heimat so hoch bewertete Zigeunermusik bemühten. Der berühmteste derselben war Anton Chermak, wie es scheint Böhme von Geburt, der als ausgebildeter Musiker sich dem Zigeunertum zuwendete und von den Ungarn überschwenglich gefeiert wurde. Leider verfiel er früh in Wahnsinn und verkam, wie ein anderer Ungar Lavotta, der auch zu den besten Vertretern der Zigeunermusik zu rechnen ist. Auch Bihary ist im Elend gestorben.

Es scheint, daß diese Zigeuner die „Prüfung des Glücks" schwerer zu bestehen vermögen, als die des Unglücks. Ihrer Kunst ist es ebenso gegangen. — In den früheren Jahrhunderten, in denen sie außerhalb Ungarns, wo sie in allem Musikalischen die Herren waren, nicht beachtet wurden, kümmerten sie sich auch nicht um fremde Musik und erhielten so ihrer Kunst die Eigenart. In jener Zeit wurden ihre Schöpfungen — und jeder Virtuose war als Improvisator auch Tonschöpfer — nicht aufgezeichnet; die Notation war ihnen ganz fremd, dafür hielten sie mit aller Strenge auf Reinheit der Überlieferung, und es war ihnen Ehren- und Herzenssache, ihre Grundmelodien treu und unversehrt zu erhalten.

Seitdem aber die Zigeunermusik Mode geworden, erstand naturgemäß eine starke Nachfrage nach den Kapellen, die nun zu reisenden Musikgesellschaften wurden. — Sie gaben Konzerte mit vorher festgestellten Programmen, in denen auch die Zugstücke der Saison nicht fehlen durften; hinter Potpourris und seichter Unterhaltungsmusik trat die eigentlich zigeunerische zurück. Ich habe in Berlin gelegentlich beobachtet, wie diese „zivilisierten" Zigeuner sich „schämten", ihre angestammten Weisen zu spielen, wenn sie von Magyaren dazu aufgefordert wurden. Auf diese geschäftstüchtige Gesellschaften wirkte nicht nur die fremde Musik, die sie ja jetzt spielten, ein, sie verloren überdies den Zusammenhang mit ihrem Volke, mit der Natur. So ist es zumeist ein Zerrbild, was wir in unseren Städten von Zigeunern zu hören bekommen.

Ähnlich steht es um die Musikalien, die uns als „ungarische" Musik angeboten werden. Sie geben kaum den Buchstaben richtig, geschweige denn den Geist. Gerade der ist entscheidend, der Bearbeiter muß etwas von dem

improvisierenden Zigeunergeist in sich tragen. Unsern alten Meistern, wie Beethoven und Schubert, war die Zigeunermusik vielfach Fundquelle für Motive und anregend durch die rhythmische Eigenart. Aber sie wollten natürlich mit den „in Zigeunerart" gehaltenen Stücken nicht „echte" Zigeunermusik bieten. Auch Johannes Brahms sieht in den ihm reicher, allerdings in weniger ursprünglicher Fassung, zu Gebote stehenden Vorlagen mehr das motivische Material, und seine an sich glänzenden „ungarischen Tänze" zeigen einen Weg, das Zigeunerische für die „zivilisierte" Musik fruchtbar zu machen, führen aber nicht ins Zigeunerische hinein. Die Seele dieser Musik in einen uns allen zugänglichen Musikkörper gebannt hat einzig Franz Liszt.

Liszt war Ungar; er hatte als Kind diese Musik lieben gelernt und wurde als Mann ihr eifriger Sammler und Erforscher. Wenn er aber, wie sein schönes, oft schwärmerisches Buch beweist, mit intuitivem Scharfblick bis ins innerste Wesen dieser Kunst zu dringen vermochte, so liegt das daran, daß in ihm selbst etwas ihr Verwandtes lag. Nicht umsonst birgt gerade dieses Buch so wertvolle Selbstgeständnisse des Künstlers. Jenes über den Wert des berufenen Dichter-Virtuosen ist von so hohem allgemeinem Interesse, daß es hier ganz folgen möge.

„Der Virtuose ist kein Maurer, welcher mit der Kelle in der Hand die Zeichnung des Architekten treu und gewissenhaft in Stein ausführt. Er ist nicht das passive Werkzeug, welches Gefühl und Gedanken anderer, ohne ein eigenes hinzuzufügen, reproduziert. Er ist nicht der mehr oder minder geschickte und erfahrene Leser von Werken, die keinen Rand für seine Glossen haben, keine Paragraphen zwischen den Zeilen nötig machen. Die von Begeisterung diktierten musikalischen Werke sind im Grunde nur die tragische oder rührende Inszenierung eines Gefühls, welches der Virtuose berufen ist, sprechen, weinen, singen, seufzen zu lassen, zum Bewußtwerden seiner selbst zu bringen. Er schafft somit ebenso gut wie der Komponist selber, denn er muß die Leidenschaft in sich tragen, welche er im ganzen Glanz ihrer Phosphoreszenz zur Geltung bringen soll. Er haucht dem in Lethargie befangenen Körper den Atem ein, gibt ihm Glanz des Blickes, durchströmt ihn mit Feuer, belebt ihn mit dem Pulsschlag der Anmut. Er macht aus der Lehmform ein lebendiges Wesen, indem er es mit dem Funken durchdringt, welchen Prometheus dem Blitzstrahl des Jupiters entriß. Er muß sie wandeln machen in durchsichtiger Lufthelle, sie mit tausend geflügelten Pfeilen bewaffnen, Duft und Blüte aus ihr entwickeln, die Flamme ihres Atems entfachen. Von allen Künstlern offenbart vielleicht der Virtuose am unmittelbarsten die überwältigenden Kräfte des pythischen Gottes, er, der in glühenden Umarmungen der stolzen Muse die verborgensten Geheimnisse entlockt."

Liszt hat hier jenes Virtuosentum geschildert, das Nietzsche in der „Geburt der Tragödie" im Gegensatz zur apollinisch abgeklärten, möglichst treuen Vermittlung des Kunstwerks als dionysisch bezeichnete. Das ist auch das

Wesen der Zigeunermusik, und nur ein Künstler solcher Art war imstande, die Sonderart dieser Musik festzuhalten. Es verschlägt dabei gar nichts, ob er etwas mehr oder weniger von Eigenem hinzugetan hat. Denn dieses Hinzutun ist ja ein wesentliches Merkmal dieser Musik, nur muß es natürlich dem Ursprünglichen wesensverwandt sein.

Liszt selbst ging beim Sammeln im ungeheuren Anwachsen des Stoffes die Erkenntnis auf, daß alle diese Stücke Teile seien eines großen Zigeunerepos, im Sinne Hegels, insofern sich das Volkstum und die innerste Eigenart dieses Stammes in ihnen offenbart. Wenn er also Verwandtes zusammenstellte, Fremdes ausschied, wenn er aus den zahllosen Stückchen dem Mosaikkünstler gleich ein Ganzes schuf, Verbindungen und Steigerungen herbeiführte, so war seine Tätigkeit bei den „Rhapsodien" eine ähnliche, wie die Homers oder die des Dichters unseres Nibelungenliedes. Auch sie hatten in ihrem Innern alle die zerstreuten Äußerungen, das Jauchzen und Klagen, die Kunde von Heldentaten, wie die Märchenträume gewissermaßen gesammelt und schufen aus den losen Teilchen ein einheitliches Ganzes.

Was gehört davon dem Einzelnen, was dem Volke? Der Philologe im Geiste Wolffs und Lachmanns mag hingehen, die Verbindungen mit kritischer Sonde auflösen und wieder zerteilen, was ein Künstler zusammengefügt hat. Wer das Glück hat, sich im künstlerischen Genießen den naiv empfänglichen Kindersinn bewahrt zu haben, dessen harret eine doppelte Freude: er genießt die Schönheit des edlen Gesteins und freut sich obendrein der Fassung, die ein Künstler den Edelsteinen gegeben hat.

So freuen wir uns auch der Rhapsodien Liszts. Und wenn einst die Zeit kommt, wo alle „echte" Zigeunerkunst zugrunde gegangen sein wird, so wird in diesem Werke das Gesamtschaffen eines eigenartigen Volkes der Nachwelt erhalten bleiben.

Zweites Buch

Exotische Musik

Erstes Kapitel

Vom Wesen der exotischen Musik

Unter „exotischer Musik" begreift man heute gewöhnlich die Musik der orientalischen Kulturvölker. Eigentlich gehört dazu alle Musik, der andere Tonleitern zugrunde liegen, als unser Dur und Moll; also streng genommen auch die Musik der Naturvölker, der Zigeuner, manche Reste europäischer Volksmusik, welche alle in ihren Melodien von den unsrigen grundverschiedene Tonleitern aufweisen, die zum Teil den längst abgestorbenen griechischen und mittelalterlichen gleich sind. Immerhin unterscheidet sich die Musik der asiatischen Kulturvölker von der der Naturvölker und der Zigeuner durch das Bewußte in ihrer Pflege, durch die ausgebildete Theorie und die Ausdehnung des Betriebs. Wir haben also in dieser exotischen Musik ebensogut, wie in der unsrigen, eine Kultur zu sehen, die sich nur nach ganz anderer Richtung entwickelt hat. Wohl mag man bei der Übereinstimmung mancher Eigentümlichkeiten der exotischen Musik mit der der Griechen aus der heutigen asiatischen auf den Zustand unserer ältesten Kunstmusik schließen, wobei man sich noch auf den konservativen Sinn der Asiaten berufen kann. Aber für den gregorianischen Choral trifft der Vergleich jedenfalls nicht zu. Selbst, wenn hier eine gewisse Gleichheit der Tonphysiologie vorhanden sein sollte, die Psychologie dieser Künste ist grundverschieden. Mir scheint, als werde das von unserer exakten Forschung über den wertvollen, musiktheoretischen Ergebnissen übersehen. Daß die asiatische Kunstmusik sich so ganz anders entwickelt hat, als die unsrige, hat vor allem psychologische Gründe. Diese

Völker suchten etwas anderes in der Musik, als wir von ihr verlangten; darum ist bei ihnen die Musik auch etwas anderes geworden.

In der Musik liegen von Anfang an seelische und sinnliche Kräfte nebeneinander. Die Musik der Naturvölker zeigt beides: den Ausdruck des seelischen Empfindungslebens durch die Töne und die Ausnutzung der sinnlichen Kräfte des Tones zu sinnlicher Wirkung. Die Kultur des Orients bringt gegenüber diesem Zustand bei den Naturvölkern eine Einschränkung der seelischen Kräfte durch höchste Ausbildung und bewußte Ausnutzung der körperlich-sinnlichen Kräfte. Darum ist die Musik im Orient noch heute so sehr Dirnenkunst. — Daneben gibt es eine höhere Entwicklung, die man als geistig, aber nicht als seelisch bezeichnen kann. Es ist die wissenschaftliche Betrachtung der Töne an sich und der Versuch einer Erklärung der in ihrem Wesen undurchdringlichen Wirkungen der Musik durch Heranziehen paralleler Erscheinungen. Es entwickelt sich auf diese Weise eine Art Geheimlehre der Musik, mit der alle orientalische Musiktheorie verquickt ist. Astronomie, Mathematik und Theosophie werden herangezogen. Diese Art der Beschäftigung mit Musik hat auch bei uns nie ganz aufgehört. Nicht nur mancher wunderliche Kopf, auch der wunderbare Geist eines Kepler hat ein solch tief erdachtes, aber doch lediglich gemachtes System aufgestellt.

Erst wenn dieses psychologische Verhältnis der asiatischen Völker zu ihrer Musik ergründet ist, werden wir diese Kunst richtig verstehen. Ob wir von dieser Musik etwas für die unsrige gewinnen werden, hängt damit gar nicht zusammen. Im Gegenteil: die Bereicherung nach Tonarten und Rhythmen, die manche von der Verschmelzung exotischer Musik mit der unsrigen erwarten, kann nur erreicht werden, wenn wir uns ganz unabhängig vom exotischen Musikempfinden lediglich das so gewonnene Material aneignen und es in unserem Geiste verwerten. Genau so, wie es bei der japanischen Malerei der Fall war, deren Bedeutung für Japan nur dann richtig zu bewerten ist, wenn man erkennt, was der japanische Künstler überhaupt will, während wir für unsere Malerei aus der Art der Farbengebung und der Peinlichkeit der Bewegungsbeobachtung reiche Anregung gewonnen haben. Darum braucht sich weder der Historiker noch der Ästhetiker der Musik über die in Deutschland besonders von G. Capellen verfochtene Ansicht sonderlich aufzuregen, nach der wir von der Aufnahme der exotischen Musik die „Zukunftsmusik" zu erwarten hätten. Auch Saint-Saëns erklärte: „Die Musik ist zurzeit an der Grenze ihrer jetzigen Entwicklungsphase angelangt. Die von der modernen Harmonie erzeugte Tonalität ringt mit dem Tode. Um die Ausschließlichkeit der beiden Dur- und Mollgeschlechter ist es geschehen. Die alten Tonarten kehren zurück, mit ihnen die unendlich mannigfaltigen Tonarten des Orients. Alles das wird der erschöpften Melodie neue Elemente zuführen. Auch die Harmonie wird sich danach richten und der kaum noch ausgebeutete Rhythmus wird sich entwickeln." Mag es so kommen; an sich kann es nur von Vorteil

sein, wenn das dem Schöpfer zur Verfügung stehende Material vermehrt wird. Aber das eine dürfen wir nicht vergessen: daß das alles eben nur Material ist. Die Aufnahme exotischer Musik als Selbstzweck wäre nach Beethoven ein schwerer Rückschritt. Gewinnt man dagegen durch diese Tonleitern die Mittel einer Bereicherung der musikalischen Ausdruckswelt, so sollen sie willkommen sein. Der Schritt von der Tonalität in Wagners „Tristan" zu einer derartigen Partitur wird nicht weiter sein, als der von den ersten Florentiner Opern zu Wagner. Nur darauf kommt es an, daß diese „Bereicherung" der Tonwelt innerlich notwendig oder gerechtfertigt ist; beides bedeutet in der Kunst dasselbe.

* * *

Was die Vorkämpfer der oben charakterisierten Zukunftsmusik von der Exotik erwarten, darf man nicht nach der Verwendung orientalischer Motive in Sullivans „Mikado", Saint-Saëns' „Samson und Dalila", Délibes' „Lakme", Verdis „Aïda", Goldmarks „Königin von Saba" u. a. abmessen. Charakteristischer dafür ist, wie Puccini in der „Madame Butterfly" japanische Tonleitern verwertet. Diese Art ist erst durch die neuesten Ergebnisse der Musikwissenschaft ermöglicht, die ein ungeahntes Mittel zur Erforschung der exotischen Musik im Phonographen erhielt.

Was die Photographie für die Darstellung des Äußeren fremder Völker, das hat die Phonographie für ihre Musik bewirkt: Die Befreiung von der subjektiven Auffassung des Beobachters. Alle Notenbeispiele, die in früheren Reisewerken von exotischer Musik beigebracht werden, haben diese Beeinflussung durch das europäische Gehör erfahren, die um so weiter ging, als vielfach unser Tonsystem gar nicht die entsprechenden Töne aufwies. Jetzt gestattet der Phonograph in aller Ruhe ein beliebiges Wiederholen der einmal gemachten Aufnahme: die Rhythmen lassen sich dabei aufs genaueste ausmessen, die Tonhöhe physikalisch bis auf die letzten Schwingungen bestimmen. Unser ästhetisches Verhältnis ist durch diese neue Mitteilungsweise natürlich nicht verändert worden; eher, daß uns die exotische Musik jetzt noch befremdender, verwunderlicher klingt als früher. Aber auf eine Bereicherung unserer praktischen Musik kommt es ja auch gar nicht an. Außerordentlich wertvoll dagegen ist die Erkenntnis, daß, was man früher vielfach für fehlerhafte Intonation hielt, auf einem System beruht. Die Struktur der Tonleitern und die Bevorzugung einzelner Haupttöne in denselben ist von viel größerer Mannigfaltigkeit, als man bisher annahm. Die siamesische Tonleiter z. B., auch das javanische Salendrosystem haben mit unserer Tonleiter nur das Intervall der Oktave gemein. Innerhalb der Oktave dagegen werden nicht halbe und ganze Töne unterschieden, sondern sie ist in sieben bzw. fünf genau gleiche Stufen geteilt. So findet sich in diesen Leitern nicht ein einziges unserer In-



tervalle. Als Allgemeingesetz kann die Harmonielosigkeit der exotischen Musik aufgestellt werden. Diese ist durchaus horizontal gedacht, als ein Nacheinander von Tönen, und kümmert sich nicht um die Wechselbeziehung der Töne zueinander, nicht um eine vertikale Linie. Doch ist eine merkwürdige Art des Zusammenspiels vieler Instrumente mehrfach zu beobachten, wobei diese Instrumente nicht unisono spielen, sondern jedes seinen eigenen Weg geht, ohne daß doch von einer Harmonie oder Polyphonie in unserem Sinne die Rede wäre. Karl Stumpf möchte hier am ehesten mit einem Ausdruck Platos von Heterophonie reden, und er meint, daß ähnliches wohl in der altgriechischen Musik vorhanden gewesen sei.

Dem unserigen überlegen scheint das Gehör der exotischen Völker für die horizontalen Tonschritte zu sein, jedenfalls werden kleinere Intervalle als bei uns scharf getroffen, während andererseits z. B. bei den Chinesen und Japanern ein Zerren, Hinauf- und Hinabziehen einzelner Töne als besonderer Kunstkniff gilt. Gerade in der Richtung einer Verkleinerung der Tonschritte erhoffen einige Neuere, wie Busoni und v. Möllendorff zu einem Fortschritt der Musik zu gelangen (vgl. XII. Buch, 11. Kap.). Entschieden überlegen ist die exotische Musik der unserigen in rhythmischer Hinsicht. Von Hornbostel kommt zu dem Schlusse: „Die Vertikale in der Partitur ist der Feind der Horizontalen“ und hebt mit Recht hervor, daß gerade die Notwendigkeit, mehrere Stimmen zu harmonischen Gebilden zusammenzuführen, eine Vereinfachung des Rhythmus hervorgebracht habe, während die Einstimmigkeit der Musik natürlich die Ausbildung rhythmischer Reize begünstigte. Nicht nur $^5/_4$- und $^7/_4$-Takte, auch ganz verwickelte rhythmische Bildungen finden sich häufig, und das Betonen schwacher Taktteile durch Pauken und Trommeln ist ein oft geübtes Reizmittel.

Das sind einige der hervorstechendsten Merkmale, die wir an aller exotischen Musik beobachten können. Noch stehen wir in den Anfängen der Erforschung. Freilich ist auch zu bemerken, daß an vielen Stellen die Reinheit der exotischen Musik bereits bedenklich nachgelassen hat. Die Tatsache, daß unser europäisches Tonsystem den exotischen Völkern eher eingeht, eher Gefallen erweckt als umgekehrt, hat, wie unsere Darlegungen über die Konsonanzen in der Urmusik zeigen (vgl. S. 26) tiefere physiologische Gründe. Jedenfalls ist Stumpfs Wort zu beherzigen, daß gerade unsere Musik bei aller Entwicklung, die sie erfahren hat, doch auf der Durchführung des „Urphänomens“ beruht, aus dem die Musik überhaupt entsprungen ist und worin ihr Kern und Lebenselement beruht. Eine Preisgabe dieses Systems würde also nicht nur ein Rückschritt in der Entwicklung, sondern auch ein Entfernen von den natürlichen Quellen bedeuten.

Zweites Kapitel

Die Chinesen und Japaner

Alle scharfe Naturbeobachtung in der Kunst beruht auf der einseitigen Ausbildung des Verstandes auf Kosten der Phantasie, auf Bevorzugung des Sehens gegenüber dem Schauen. Der Ethnograph Friedrich Müller sah den Grund für die Phantasielosigkeit aller Hochasiaten in der einförmigen Beschaffenheit ihrer Steppenheimat. Es liegt in der Natur dieser einseitigen Verstandesentwicklung, daß sie die nächste Umgebung aufs genaueste durchforscht und die gewonnenen Erfahrungen systematisiert. Pedanterie und unbedingte Herrschaft von Regelzwang und Formgesetz ist denn auch das Kennzeichen der ganzen Kultur des Sinismus. Hinzu kommt, daß alle Staatenbildungen von patriarchalischem Gepräge, über das die Chinesen innerlich nicht hinausgekommen sind, jede freie Entfaltung selbstherrlicher Persönlichkeit unmöglich machen.

Für die Musik äußern sich diese Einflüsse in einer ungeheuern Ausbildung der Theorie bei völligem Versagen aller Produktion. In der Tat haben die Chinesen in der musikalischen Theorie Hervorragendes geleistet. Ihre älteste Tonleiter war allerdings ebenfalls die primitive fünfstufige (f, g, a, c, d), die auf der Quintenfolge (f, c, g, d, a) beruht und die Halbtonschritte nicht kennt. Dem Prinzen Tsay-Yn (1596 v. Chr.) wird die weitere Entwicklung auf sieben Stufen, im Umfang der Oktave, zugeschrieben, worauf dann bald die Fortbildung zur chromatischen zwölfstufigen Tonleiter folgte, die schon das alte Steinplatteninstrument King zeigt. Nun beginnt die theoretische Spielerei; denn da diese Grundskala siebenerlei Bedeutungen erhält, je nach dem Ton der Oktave, von dem man ausgeht, und jede dieser Oktavengattungen sich nach jeder der zwölf Stufen der chromatischen Tonleiter transponieren läßt, ergeben sich 84 Arten. Jeder dieser Tonarten wurde nun eine besondere philosophische Bedeutung beigelegt; diese verstandesmäßige Musikbetrachtung, die bei allen orientalischen Völkern beliebt ist, ist bei den Chinesen besonders gepflegt worden. Diese Art der Musikauffassung ist von ungeheurer Bedeutung für die Entwicklung oder besser Nichtentwicklung dieser Kulturvölker. Es scheint ihnen nämlich gar nicht der Gedanke gekommen zu sein, daß die Musik zum Ausdruck der innersten Gefühle der menschlichen Brust dienen könne. Ihr Genuß an der Musik beruht vielmehr auf der verstandesmäßigen Verfolgung dieser Symbolik. Es kann dabei sehr wohl eine Musik, die für unsere Sinne Höllenqual bedeutet, dem ihr von der ganz andern Seite des Verstandes nahetretenden Chinesen eine Geschichte erzählen oder irgendeine Ermahnung geben und ihn so unterhalten und belehren. Denn gerade auf das letztere legen

die chinesischen Philosophen das Hauptgewicht. Diese von der unsrigen völlig verschiedene psychologische Einstellung der Chinesen zur Musik ist ein Seitenstück zu ihrem Verhältnis zur Lyrik. Diese wird nicht mit dem Ohr, sondern mit den Augen genossen. Die Bedeutung und graphische Schönheit des jedem Worte eigenen Schriftzeichens bilden den Hauptreiz der chinesischen Lyrik, die gerade darum im Grunde unübersetzbar ist.

Das wird vielleicht verständlicher, wenn wir nur die Namen hören, die die Töne der alten fünfstufigen Skala führen. Da heißt der Grundton F Kaiser, G Minister, A bedeutet das gehorchende Volk, C Staatsangelegenheiten, D endlich das Gesamtbild aller Dinge. Man könnte sich nun zum Beispiel folgendes Tonstück denken: F-C-G-A-D. Vielleicht sagt dieses Musikstück den Chinesen etwa folgendes: Der Kaiser (F) beschäftigt sich mit den Staatsangelegenheiten (C) und befiehlt den Ministern (G), dem gehorchenden Volk (A) das Gesamtbild aller Dinge (D) zu verschönern. Ich betone ausdrücklich, daß diese ganze Vorstellung rein meiner Phantasie entspringt und in keinerlei Zeugnissen von Forschern seine Stütze hat; aber ich kann mir nicht vorstellen, daß Tausende von beseelten Menschen jahrtausendelang an einer Kunst Vergnügen finden sollten, wenn sie ihnen nicht etwas besonderes bieten würde. Auf diese Weise kann man sich aber sehr leicht erklären, daß den Chinesen ihre Musikstücke sehr inhaltreich vorkommen, und daß sie von ihrer Musik gegenüber der europäischen behaupten: „Unsere Musik dringt durch die Ohren in das Herz und aus dem Herzen in die Seele; dies vermag die Musik der Europäer nicht.“ Umgekehrt ist es ebenso leicht erklärlich, daß für europäische Ohren diese chinesischen Musikstücke wahre Folterqualen bedeuten und zum Beispiel Svoboda urteilt: „Die Töne eines Liedes taumeln wie berauschte, führerlose Wanderer auf Irrwegen ziellos hin und her.“

Im Übrigen treffen wir ein derartiges für unser Gefühl außermusikalisches Verhältnis zur Musik doch auch bei den Neuplatonikern und der Musikwissenschaft des Mittelalters. An beide erinnert, was G. Wegener über den Zusammenhang der chinesischen Musiktheorie mit der Philosophie schreibt. (Mitteilungen der deutschen Gesellschaft für Natur- und Völkerkunde Ostasiens 1877). Danach haben die alten Weisen Chinas die Musikkunde für den allgemeinen Wissensborn erklärt, aus welchem alle übrigen Wissenschaften herausfließen. Fohi, der um 3000 vor Christus gelebt haben soll, der Begründer der altchinesischen Philosophie, sei auch der Erfinder der Musik. Er habe die fünf Töne der Skala genau untersucht. Zu diesen fünf Tönen suchte er in der ganzen Natur mystische Parallelen. Er fand sie beim Menschen in den fünf Sinnen, den fünf Fingern der Hand. Er fand sie ferner in den fünf Planeten (mehr kannten die Chinesen eben nicht). Vor allem aber fand er Beziehungen zwischen den Skalatönen und den fünf Elementen: Erde, Wasser, Luft, Feuer und Wind. Die Zahl 1 — die Zahlen bedeuten gleichzeitig die Töne — erinnere an die schaffenden Naturkräfte und an die Gottheit. Die

Zahl 2 gemahne an die Gegensätze des Feuchten und Trockenen, des Starren und Flüssigen, des Männlichen und Weiblichen, des Nützlichen und Schädlichen in der Natur; die Zahl 3 erinnere an die Vereinigung oder Auflösung dieser Gegensätze; die Zahl 4 setze die Ziffern 1, 2, 3, 4 voraus, aus welchen sich alle übrigen bis 10 bilden lassen, woraus die Heiligkeit dieser Zahl sich ergab. Noch höher steht 5, die Weltzahl, welche die Harmonie der Sphären versinnbildlicht.

Diese Symbolik erstreckt sich wie gesagt auch auf die Musikinstrumente. Doch wollen wir uns hier lieber an das Tatsächliche halten. Zu einer höheren Entwicklung hat es vor allem das Schlagzeug gebracht, besonders das King, das aus abgestimmten, aufgehängten Steinplatten besteht, die mit Klöppeln geschlagen werden. Daneben finden wir ähnliche Instrumente aus Holz- und Kupferplatten, zahlreiche Pauken und Trommeln und Glocken und Glöckchen der verschiedensten Größen. Außerdem gibt es verschiedenartige Blasinstrumente, unter denen der Tscheng das interessanteste ist, weil seine freischwingenden Zungen vermutlich die Anregung zu unserem Harmonium gegeben haben, das nur wenig mehr als hundert Jahr alt ist. Nur wenig entwickelt sind die Saiteninstrumente.

* * *

In Japan, das mit seiner ganzen Kultur auch die Musik von den Chinesen empfangen hat, beobachten wir dagegen eine viel ausgiebigere Benutzung von Saiteninstrumenten, unter denen das Koto das entwickeltste ist. Diese Erscheinung erklärt sich wohl daraus, daß in Japan die Musikpflege fast ganz in den Händen der Frauen und Mädchen liegt. Als im ersten Jahre unseres Jahrhunderts die hochbegabte Sada Yacco uns mit der japanischen Dramatik und Schauspielkunst bekannt machte, bewunderten wir alle die hervorragende Charakterisierungskraft dieser Künstler, ihre leise, aber ungemein belebte Sprechweise, die Schönheit ihrer Gruppenbildung und die hervorragende Ausnutzung der Farbe in der Szenerie. Schwieriger war es, zu der Musik ein Verhältnis zu gewinnen. Dabei trug das Ganze den Charakter eines Musikdramas. Das Orchester bestand allerdings nur aus zwei Musikern, die hinter der Szene waren. Die eintönigen Melodien sagten mir nichts, wohl aber fiel mir die starke Charakterisierung des Rhythmus auf. Die Gangart der Schauspieler, das Temperament ihrer Sprechweise kam dabei deutlich zum Ausdruck, und in den häufigen Sterbeszenen wirkten die in regelmäßigen Abständen sich folgenden leisen Tamtamschläge ganz schauerlich. Übrigens geschah es wiederholt, daß bei wenig belebten Szenen, bei Stillstand in der Handlung hinter der Szene ein Lied gesungen wurde. — Im allgemeinen scheinen die Japaner unsere europäische Musik willig aufzunehmen. Das kaiserliche Konservatorium in Tokio steht jetzt unter deutscher

Leitung, und die Konzerte der 1900 gegründeten deutschen Beethoven-Gesellschaft in Yokohama fanden auch bei den Einheimischen Anklang. Wir haben Japaner vielfach versichert, daß sie unschwer ein Verhältnis zu unserer Musik gefunden hätten.

Drittes Kapitel

Die Inder

Die altindische Veden-Literatur bezeugt das hohe Ansehen, in dem die Sangeskunst von jeher in Indien gestanden. Wir müssen an den Phäakensänger Demodokos in Homers Odyssee oder an unsern hochgeachteten altgermanischen Sänger, den Mehrer des Ruhmes seines erkorenen Helden denken, wenn wir lesen, daß auch in Indien der Sänger am Hofe des Königs lebte, wo er des Herrschers Taten besang. Ebenso unentbehrlich war der Gesang beim Gottesdienst. Behauptet doch eine Hymne des Rigveda: „Es verschmäht der jugendliche Indra den Opferbrei, der ohne Lied ihm bereitet wird." Deshalb war auch der Sänger den Göttern wert, wie das gleiche Buch mit den Worten bezeugt: „Welcher König einem Beistand suchenden Sänger Hilfe gewährt, den begünstigen die Götter." Des Sängers Kunst wurde durch reichliche Gabe belohnt. Die Art, wie er sie erheischt, wie er den knickerigen Herrn verwünscht, erinnert oft lebhaft an unsere Spielmannsdichtung. Der Einfluß der indischen Sänger wuchs immer mehr, zumal sich hier Sängertum und Priestertum vereinigten, und es dauerte nicht lange, bis die ursprünglich bescheidenen Rischi (so heißen die Sänger) zu stolzen Brahmanen wurden, die sich für Verwandte der Götter erklärten.

Neben dem Gesang steht von alters her die Instrumentalmusik. Der Vorrat der indischen Instrumente zeigt die überall verbreiteten pauken- und trommelartigen Schlaginstrumente, Trompeten und Posaunen, außerdem mit der Nase anzublasende Flöten, die sogenannten Basare, und vor allem Saiteninstrumente. Letztere sind insofern merkwürdig, als die einfachere Art, bei der jede Saite nur einen Ton anzugeben hat, gar nicht vorhanden ist, dafür aber verschiedene mit Griffbrettern. Das älteste und wichtigste ist die Vina, bei der eine etwa vier Fuß lange Holzröhre auf zwei ausgehöhlten Kürbissen liegt. Auf ihr sind neunzehn immer höher werdende Stege angebracht, über die sieben Metallsaiten hinweglaufen, die nur auf dem höchsten Steg aufliegen. Die Saiten selber münden in Wirbel. So bilden also dann die achtzehn niedrigen Stege ein Griffbrett mit Bünden (wie bei der Zither), und der Spieler hat mit der Hand durch das Ausdrücken der Saite gegen

einen derselben die Tonhöhe zu bestimmen. Die Saiten werden (auch das erinnert an die Zither) durch einen Fingerhut mit Metallspitze angerissen.

Sehr sinnig ist es, wie die Inder den Ursprung ihrer Instrumente erklären. Wie alle alten Völker, führen auch sie ihn auf die Götter zurück. Eine Nymphe war den Himmlischen entlaufen und hatte sich in einen Baum geflüchtet. Aus dem Holz desselben wurden Lauten und Flöten verfertigt, in denen nun die Nymphe immer wieder ihre Stimme ertönen läßt. Die Erfindung der Musik schreiben die Inder ihrem Gott Nareda zu, der in bildlichen Darstellungen wie ein echter Spielmann seine Vina über die Schulter trägt.

Aber auch ihr Tonsystem brachten die Inder mit dem Himmel zusammen. Besondere Nymphen, Swaras, sind danach die Schirmerinnen der einzelnen Töne. Nach den ersten Silben ihrer Namen werden, wie Felix Clement behauptet, die Töne der Skala genannt: Sa, ri, ga, ma, pa, da, ni; die Schriftzeichen dieser Silben dienen als Notenschrift. Wie man sieht, besteht diese Tonleiter aus sieben Tönen, die fünfstufige Urskala ist hier nicht bezeugt. Der erste Ton sa entspricht in der Höhe unserem a. Zur Ausführung der zahllosen Verzierungen dient wohl die Teilung der Oktave in 22 Dritteltöne.

Im Gegensatz zu den Chinesen spielt die Musik im Leben der Inder eine große Rolle. Ohne sie sind Festlichkeiten irgendwelcher Art überhaupt nicht zu denken. Besonders auffällig ist die große Rolle der Musik im indischen Drama. Wir haben hier schon eine Art Allkunstwerk; denn neben der in den Versen geschilderten Handlung gehen auf der Bühne Musik und Tanz einher, und der gesprochene Dialog wechselt mit dem gesungenen.

Über den Eindruck der indischen Musik auf europäische Ohren gehen die Urteile sehr auseinander. Ernst Häckel weiß in seinen Reisebriefen eigentlich nur von „Katzenmusik" zu berichten. Schlagintweit, der in seinem farbenfreudigen Buche „Indien in Wort und Bild" sehr viel über indische Festlichkeiten spricht, hat einen viel günstigeren Eindruck gewonnen. Dazu stimmen auch die im Druck überlieferten Liedchen. Von Komponieren in unserem Sinne kann man kaum sprechen, denn das Ziel ist ein Variieren altüberlieferter Melodieschemate durch Umbildung, Verzierung und Vortragsweise. Sehr ausgebildet, wie bei allen orientalischen Völkern ist der rhythmische Sinn, dem $^5/_4$- und $^7/_4$-Rhythmen ganz geläufig sind. Das mag zum Teil auf der steten Verbindung von Musik und Tanz beruhen, findet aber seine Erklärung hauptsächlich in dem lebhafteren Temperament, der größeren Sinnenfreudigkeit dieses Volkes.

* * *

Eine besondere Erwähnung verdient Java um seiner eigentümlichen Orchestermusik willen. Der Kern des Orchesters bildet abgestimmtes Schlagzeug. In ganz eigenartiger Weise werden von Einzelinstrumenten angegebene

Themata von der Gesamtheit variiert, wobei eigentlich jeder Spieler seinen Weg geht. Wir müssen daran denken, daß das orientalische Ohr nur homophon hört, und wie für Harmonie, so auch für Disharmonie unempfindlich ist. Es genießt das Nacheinander der Töne und die Fähigkeit, diese Töne zu verzieren.

Viertes Kapitel

Die Araber

Die orientalische Welt zerfällt in die beiden großen Gruppen der buddhistischen und mohammedanischen Völker. Wir brauchen von den letzteren nur die Araber zu besprechen. Von ihnen ist ja die Religion des Korans ausgegangen. Außerdem verstanden sie es, sich die Kultur der unterworfenen Völker, am wichtigsten waren die Perser, schnell zu eigen zu machen und durch ihre eigene Kraft neu zu beleben.

Die Araber haben auch zweifellos den ausgebildetsten Musiksinn von allen Orientalen. „Mild wie Milch, feurig wie Wein klingt die Musik. Sie lockt wilde Tiere, bezwingt menschliche Herzen und der Liebe Lust und Leid tönt aus ihr.“ Diese Worte aus dem persischen Buche „Brüder der Reinheit“ stehen hinter jenen nicht zurück, mit denen Lorenzo in Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ seiner geliebten Jessica die Macht der Musik preist. Noch ähnlicher klingt diesem das arabische Sprichwort, das dem, der von den Tönen der Musik nicht durchbebt wird, die Würde des Menschen abspricht. Und in seiner „Wüstenharfe“, in der er altarabische Volkslieder in prächtigen Übersetzungen bietet, hat Julius Altmann die Strophe:

„Sie sang ein Lied, da herrschte Schweigen
Rings auf den Tamariskenzweigen:
Was konnten Bess're tun die Vögel,
Als ihrem Lied ihr Ohr zu neigen?

Wer denkt bei diesen Versen nicht an die Schilderung der Macht des Gesanges des herrlichen Horant in unserer „Kudrun“:

„Hôrant begunde singen, daz dâ bî in den hagen
geswigen alle vogele von sînem süezen sange.“

Das arabische Lied stammt aus der vorislamitischen Zeit. Mohammed, obwohl er selber ein Dichter war, dessen Einbildungskraft sich zu hinreißenden Visionen steigerte, verbot im Koran die Pflege der Musik, die ihm als „Rat des Teufels“ erschien. Aber er hatte damit keinen Erfolg. Schon die omajadischen und abassidischen Kalifen waren Freunde der Musik und hatten

Dichter und Sängerinnen an ihren Höfen. Die altererbte Freude an der Musik war eben nicht auszurotten. Dies bestätigen uns auch schon griechische Schriftsteller vom alten Arabien. Und wenn auch in den Städten, in denen der üppige Reichtum das für den Orient charakteristische Genußleben zeitigte, die Musik nicht viel mehr war, als sinnlicher Kitzel, so sprechen andere Zeugnisse doch von einer kräftigeren Volksmusik, die im engen Zusammenhang mit der Natur blieb. Unter anderem berichtet Zenobius, der Sammler griechischer Sprichwörter, daß die Araber, wenn sie nachts ihre Herden hüten, um das Hirtenfeuer sitzend abwechselnd auf einer langen Flöte bis Sonnenaufgang zu spielen pflegten.

Früh schon brachte dann die Eroberung Persiens für die arabische Kultur einen Umschwung, der die kunstfeindlichen Gesetze des Korans wirkungslos machte. Denn am Königshofe von Persepolis war trotz der früheren Eroberungszüge Alexanders des Großen eine echt asiatische Kultur heimisch geblieben. Reicher Sinnengenuß, glänzende Farbenpracht, üppige Schwelgerei eines verfeinerten Nervensystems gab ihr das Gepräge. Die rauhen arabischen Wüstensöhne erlagen schnell diesem Zauber. Gerade für die Musik sehen wir schon nach wenigen Jahrzehnten Araber und Perser so einträchtig nebeneinander gehen, daß wir das Schaffen beider als eines betrachten können. Bereits in der zweiten Hälfte des achten Jahrhunderts finden wir eine eifrige Pflege der Theorie. Diese gelehrte Literatur ist auch für unsere Begriffe sehr umfangreich, und wir müssen auch vom heutigen Standpunkt aus gestehen, daß die Ergebnisse dieser Studien sehr weit reichen. Einige wenige Hinweise mögen genügen.

Die Araber teilten die Oktave in 17 Teile (nicht wie wir in 12) und zwar nicht etwa bloß für die Theorie, sondern für die Praxis. Wir erhalten dabei folgende Skala: C-des-eses-d-es-fes-e-f-ges-asas-g-as-heses-a-b-ces-deses, c. Das bedeutet eine viel größere Reinheit der Intervalle als unser Tonsystem sie hat. Wie ernst diese Erkenntnisse alle waren, zeigt die altarabische Messel-Theorie; das ist die Lehre von den Tonmaßen. Sie bestimmt die Größe der Tonschritte dadurch, daß der tiefere Ton des Intervalles der entsprechenden Saitenlänge nach, als ein Vielfaches des höheren Tones angesehen wird. Dabei ist zu bemerken, daß die Maßeinheit nicht die ganze Saite ist, sondern ein kleinerer Teil. Da es bekanntlich zur Hervorbringung des unteren Endtones der Oktave einer doppelt so langen Saite bedarf, als für den oberen, so ist das Messel für die Oktave gleich 2; da die Quinte der Schwingungszahl nach zum Grundton das Verhältnis 3:2 hat, so ist ihr Maß 1 Messel + $^1/_2$, für die Quarte (4:3) gleich M. + $^1/_3$ und so weiter.

Auch die Rhythmik der Araber ist sehr eigenartig. Sie ist durchaus einheitlich mit der der Poesie. Bezeichnend für die Art, wie bei ihnen die Kunst aus dem Leben entstand, sind die Namen der Hauptrhythmen: der „schwere" und der „leichte Strick", der „Pflock" und das „Zwäckchen". Solche Be-

zeichnungen konnten nur bei einem Volke entstehen, bei dem Strick und Pflock für die Errichtung der Zelte und beim Anbinden der wertvollen Pferde ein wichtiges Besitztum bildeten. Mit diesen Worten werden Länge und Kürze im Sinne der antiken Metrik bezeichnet.

Der beste Beweis für die Bodenständigkeit der arabischen Musik ist der Widerstand, den das Volk der Einführung der griechischen Musik entgegensetzte, trotzdem kein geringerer, als Alfarabi, der gefeiertste Philosoph seines Volkes, sie im zehnten Jahrhundert versuchte. Er hielt das griechische System, das der auch in den europäischen Schriften jener Zeit gefeierte Denker aus den Originalwerken studiert hatte, für logischer und reiner, als das heimische, vermochte aber mit seiner Meinung nicht durchzudringen und erreichte eigentlich nur, daß jene unfruchtbare Symbolik der Musik und die astronomischen Träumereien von den Beziehungen der Töne zu den Planeten bei seinem Volke Eingang fanden. In den folgenden Jahrhunderten wird gerade diese Theorie dann immer weiter ausgebildet, natürlich ohne viel Gewinn für die praktische Musik.

Auffallend ist, daß etwa im fünfzehnten Jahrhundert geschieht, was im zehnten unmöglich gewesen war: es dringt unser europäisches Tonsystem von 7 ganzen und 5 halben Tönen ein. Unsere Musikhistoriker, voran der treffliche R. G. Kiesewetter, dem wir das beste Buch über „die Musik der Araber" (1842) verdanken, haben sich viel mit der Erklärung dieser eigentümlichen Erscheinung abgequält. Sie ist vielleicht nicht so schwer, wie man gemeinhin annimmt. Es sind neuerdings viele Gründe dafür beigebracht worden, wonach die lang festgehaltene Annahme, daß wir die wichtigsten unserer Instrumente, insbesondere die Streichinstrumente, den Arabern verdanken, nicht zutrifft. Vielmehr ist anzunehmen, daß diese Streichinstrumente in Europa entstanden sind, und daß sie von hier durch die Kreuzzüge, die zahlreichen Handelsbeziehungen, am meisten aber durch das fahrende Volk der landstreichenden Musikanten nach Arabien gekommen sind. Mit diesen Instrumenten werden auch die Musikstücke und Lieder gewandert sein. Es ist eine alte Erfahrung, daß die praktische Musikübung sich sehr wenig um die gelehrte Stubenarbeit der Theoretiker kümmert. Und wie es für Europa durch Glareanus bezeugt ist, daß unsere Pfeifer und Geiger auf den Straßen bereits ihre Dur- und Mollskala hatten, als sich die Gelehrten noch grimmig darüber stritten, ob es 8, 12 oder 15 Tongeschlechter gäbe, so dürften auch die arabischen Straßenmusikanten sich wenig um die Forschungsergebnisse ihrer hochgelahrten Theoretiker gekümmert haben. Hier sei darauf hingewiesen, daß es in Arabien verachtete Volksschichten gibt, die sich fast nur von Gesang und Musik ernähren. Diese „Schumer", die nicht einmal die Moschee betreten, dafür aber mit ihrem Spiel auf keinem Feste fehlen dürfen, entsprechen in ihrer Art ganz den Zigeunern und dem mittelalterlichen Spielmann.

Nachdem wir, wie gesagt, die arabischen Instrumente nicht mehr als Vorläufer der unsrigen ansehen müssen, brauchen wir hier auch keine eingehende Betrachtung derselben zu geben, trotzdem kein anderes Volk des Orients die Instrumentalmusik so eifrig betrieben hat, wie die Araber. Um eine Vorstellung von dem Reichtum der zum größten Teil noch heute im Orient gebräuchlichen Instrumente zu geben, sei aber bemerkt, daß es 32 Spielarten von Lauten, 12 Abarten des Kanuns, eines mit Saiten bespannten Hackbretts, 14 Geigeninstrumente, 3 Arten Lyren, 28 verschiedene Schnabelpfeifen, 22 Oboen, 6 Flöten, 5 Sackpfeifen, 8 Trompeten und eine kaum übersehbare Masse von Schlag-, Klingel- und sonstigem Lärmzeug gibt.

Wenn wir die arabischen Lieder, so wie sie Kiesewetter a. a. O. mitteilt, singen, finden wir bei ihnen nur wenig Wohllaut. Aber es ist eigentlich überhaupt ein Unrecht, sie so zu betrachten, wo sie aus der Umgebung, in der sie gewachsen, völlig losgelöst sind. Die Berichte zahlreicher Forschungsreisender lauten ganz anders. Danach ist der Ruf zum Gebete, den der Muezzin vom hohen Balkone des schlanken Minarets singt, von eigentümlicher, phantastischer Feierlichkeit. Den Gesängen der Derwische, die viel einfacher gehalten sind, wird ein düsterer Ernst nachgerühmt, der sehr gut zu der fanatischen Gesinnung der Sänger stimmt. Aber auch die trotzigen Töne der Kampflust und die harmlosen Weisen des Arbeitsliedes, wie die glühenden Liebeslieder verfehlen ihren Eindruck auf europäische Sinne nicht, wenn diese erst auf das so ganz anders geartete Leben und die fremde Natur des Orients eingestimmt sind.

Drittes Buch

Die Musik der Kulturvölker des Altertums

Erstes Kapitel

Die Bedeutung der alten Musik für die Gegenwart

Während die Musik der heutigen Kulturvölker Asiens auf unsere abendländische bislang keinen Einfluß ausgeübt hat, führt die Linie unserer Entwicklung zurück ins klassische Altertum. Das gilt ja für die ganze Entwicklung der germanischen Völker, die die bedeutsamsten Träger der neuen Kunst sind; unsere Religion hat ihre Wiege im Lande der Hebräer, unsere Kunst bei den Griechen, unsere staatliche Kultur im alten Rom.

Nun bietet Griechenland selbst die Verarbeitung von Eindrücken, die es bei fremden Völkern gewonnen hatte. Die Kunst Ägyptens wie die Klein-Asiens wurde von den Griechen aufgenommen und im eigenen Geiste so verarbeitet, mit der eigenwüchsigen Kunst so eng verschmolzen, daß das neuentstandene Gebilde gleichzeitig nationale Volks- und internationale Weltkunst war.

Rom hat diese Kraft für die Kunst nie besessen; aber es hatte, besonders zur Kaiserzeit, eine ausgesprochen weltstädtische Eigenschaft in so ausgeprägtem Maße, wie sie seither keine Stadt mehr aufzuweisen hatte, jene Eigenschaft nämlich, die man außerhalb der großen Städte mit mehr Neid als Gerechtigkeitsgefühl in das Wort „Wasserkopf" zusammenfaßt. Rom zog nicht nur die Vertreter aller Völker an, es ging einen Schritt weiter und brauchte Gewalt, wo diese nicht willig folgten. Meder, Perser, Inder, Ba-

bylonier, die Völker Vorderasiens, wie die des gesunkenen Griechenlands, der ernste Ägypter, der schlaue Jude, der schwarze Äthiopier, die gewandten Gallier, die sehnigen Kelten, die germanischen Bären mit ihrer ungelösten Siegfriedskraft, rohe Skythen — von Ost und West, vom Süden und dann immer mehr aus der „fruchtbaren Scheide der Völker", dem Norden, strömte es nach Rom. Und das Rom jener Zeit versuchte nicht diese fremden Elemente sich zu assimilieren, sie aufzusaugen; sein zerfallendes Nervensystem, sein überreiztes Gefühlsleben bedurfte vielmehr dieser fremden Anreize so sehr, daß es mit Sorgfalt jede Sonderart hegte.

Für die Kulturgeschichte hat das den ungeheuren Wert, daß wir aus Rom eine Fülle von Kenntnissen über Völker besitzen, die uns selbst keine Kunde ihrer Vergangenheit hinterlassen haben. Und wenn diese Wissenschaft auch wohl hauptsächlich in Rom selber gewonnen war, besitzt sie doch, soweit geistige und künstlerische Dinge in Betracht kommen, aus den geschilderten Gründen den Wert einer Beobachtung an Ort und Stelle.

Diese eigentümlichen Verhältnisse haben aber noch die zweite Bedeutung, daß junge Sinne, die noch alles in sich aufzusaugen, junge Geister, die noch alles in sich zu verarbeiten vermochten, hier eine Fülle von Eindrücken in sich aufnehmen mußten, die für alle Völker des späteren Europas, ganz abgesehen von der Blutmischung, eine rein nationale Kunst im Sinne des Altertums unmöglich gemacht haben.

Diese Erscheinung macht es nun auch dem Geschichtsschreiber von heute zur Pflicht, wenigstens im raschen Lauf auch bei jenen Kulturvölkern des Altertums vorbei zu gehen, zu denen ihn der gerade Weg, den die Entwicklung genommen, niemals führen würde. Diese kleine Abschweifung nimmt leider nur zu wenig Zeit in Anspruch. Denn gerade dem Geschichtsschreiber der Musik schallt auf seine Fragen fast überall ein „wir wissen es nicht" entgegen, das wahrscheinlich zumeist ein „wir werden es niemals wissen" bleiben wird. Von eigentlichen Musikstücken ist uns fast nichts erhalten. Selbst von den Griechen haben wir nur einige, nicht einmal immer zweifellose Stücklein. Bei der Mehrzahl dieser Völker bekommen wir nicht einmal einen Einblick in ihre Theorie; doch wird wohl die griechische, die uns ja reichlich überliefert ist, das meiste Fremde verarbeitet haben.

So schwer nun dieser Mangel an eigentlicher Musik für den Historiker wiegt, so wenig braucht er dem Musikfreund, der in einer Art Sehnsucht nach Weltliteratur überall nach Schönheiten sucht, Gram zu bereiten. Das hat seinen Grund in einer der Musik eigentümlichen Erscheinung, die dauernd von solcher Wichtigkeit ist, daß wir

die zeitliche Begrenztheit der Musik

eingehender untersuchen müssen.

Wenn eine griechische Statue aus dem Erdengrabe, in das sie mit Absicht oder durch Zufall versenkt worden, ersteht, so erstrahlt sie ohne weiteres in derselben Schönheit, wie vor Jahrtausenden, und es bedarf nur der rechten Augen sie anzusehen. Wenn dagegen ein noch so großes Musikstück aufgefunden würde, so wäre es zunächst tot. Die Gelehrten müßten es erst zu deuten versuchen, danach müßte es zum Erklingen gebracht werden. Um aber recht zu erfahren, wie es der Komponist sich gedacht hat, müßte es nach Zeitmaß, Stimmen- und Instrumentalbesetzung genau so aufgeführt werden, wie zur Zeit der Entstehung. Da würde unser Gehör sofort als Hindernis auftreten. Wir vermögen diese Töne nicht mehr im richtigen Geiste zu hören, weil wir inzwischen an ein ganz anderes Tonsystem gewöhnt worden sind. Es wäre ein ähnliches Verhältnis, wie gegenüber der Musik der Chinesen, die den Söhnen des himmlischen Reiches vielleicht seliges Entzücken bereitet, während sie auf uns als eine ausgesucht grausame Ohrenquälerei wirkt.

Viel einschneidender noch als dieser Wandel in den körperlichen Sinnen, dem das Gehör in unendlich stärkerem Maße unterworfen ist, als das Gesicht, wirkt der Wandel unserer Seele. Unser Empfinden, unser Fühlen ist ein ganz anderes als ehedem. Je mehr nun eine Kunst mit dieser Seele verknüpft ist, um so mehr ist auch sie von diesem Wandel der seelischen Kräfte bedingt, um so mehr hängt der Grad, ja die Möglichkeit ihrer Wirkung davon ab, daß die Seelenkräfte, denen das Kunstwerk seine Entstehung verdankt, noch wirksam sind.

Die bildende Kunst, insbesondere die Plastik, hält diesem Wandel zuerst stand. Denn Zweck und Ausdrucksmittel der bildenden Künste sind heute in allem wesentlichen noch dieselben, wie ehedem. Die Plastik gibt die Gestalt des menschlichen Körpers, der im Lauf der Zeiten überhaupt nur unwesentlichen, mehr zufälligen Veränderungen unterworfen ist. Aber sogar für ästhetische Schönheitsauffassung des menschlichen Körpers treten bei den Kulturvölkern, sobald sie überhaupt eine Hochachtung vor körperlicher Schönheit haben, keine großen Schwankungen mehr ein.

Deshalb war für die griechische bildende Kunst eine Renaissance möglich. Das Mittelalter hatte seine Augen verschlossen vor der Schönheit dieser Erde, die selbst für das glutvolle Empfinden Bernhards von Clairvaux nur ein Tal der Tränen war, in dem wir Evaskinder als Verbannte weilen. Sobald diese Anschauung überwunden und die Freude an den Schönheiten der Erde und ihrer Geschöpfe erwacht war, mußte das nahe Verhältnis zu jenen Künsten entstehen, die dieser geistigen Auffassung entspringen. Die Renaissance war nicht eine Folge des Sehens griechischer Bildwerke, sondern der neue Geist, die neue Weltanschauung, die durch eine Fülle anderer Ereignisse (Kreuzzüge, Fahrten in den Orient, Handel usw.) herangezogen worden war, bewirkte, daß man jetzt die griechische Plastik mit andern Augen ansah. Seit dieser Zeit nun steht unsere Plastik in innigster Beziehung zur

griechischen, mit der sie das Darstellungsgebiet und eigentlich auch alle Ausdrucksmittel gemein hat.

Um so wichtiger und lehrreicher ist es, daß trotz all' dieser Gleichartigkeit die Wandlung der gesamten seelischen Anschauung auch in der Bildhauerei sich kundtut. Die rücksichtslose Charakteristik Donatellos, die geistige Vertiefung Michelangelos, das überschäumende Kraftburschentum des Barocks, die höfische Ziererei und Zierlichkeit des Rokoko, die zurückhaltende, allegorische Gedankenhaftigkeit Thorwaldsens, die sozialistisch angehauchte Wirklichkeitstreue Meuniers, der Impressionismus Rodins — Geist und Seele dieser verschiedenen Kunstäußerungen sind bei aller Griechenverehrung vom echten Griechentum weit entfernt. Es springt nur nicht so in die Augen, weil überall das Darstellungsgebiet dasselbe ist, und die Grundauffassung, in der Nachbildung des menschlichen Körpers das Schöne zu suchen, dieselbe bleibt.

Und ist es nicht sogar in der Dichtung mehr der Kunstverstand, der die griechische Literatur so hochschätzt, als die Kunstempfindung. Wie kommt es, daß die Iphigenie des doch gewiß für die Antike begeisterten Goethe in ihrem schönen griechischen Körper eine so ganz andere Seele trägt, als die Griechenjungfrau des Euripides? Überall finden wir uns mühelos zum Körperlichen, zum Stofflichen, zu den Erscheinungsformen (z. B. der Sprache) hin; aber die Seele, die ganze Stimmungs- und Empfindungswelt ist von der unsrigen verschieden; wir können in dieser Luft nicht mehr leben.

Nun wohl, die Musik ist in unendlich höherem Maße, als alle andern Künste, sie ist streng genommen überhaupt nur Empfindungs-, Stimmungs-, also Seelenkunst. Ihr Darstellungsgebiet, ihr stofflicher Inhalt ist das seelische Leben, das Empfinden der Herzen, das Schwingen der Stimmungswerte unserer Nerven, das Unfaßbare, in Worten Unkündbare des Gefühls. Das alles aber ist in ständiger Bewegung und Wandlung. Diese Eigenheit erstreckt sich aber bei der Musik sogar auf die Erscheinungsformen. Der Ton, das einzig materiell Faßbare, der Vermittler, gewissermaßen der Verlebendiger des musikalischen Kunstwerks, ist, sobald er verklungen ist, auch dauernd vorbei. Alle Notenschriften der Welt vermögen nur den äußeren Wert des Tons anzudeuten, alle Musikinstrumente der Welt sind an sich nur tote Maschinen, — Leben gibt erst der Tonerzeuger und der Tonaufnehmer. Woher sonst die vielen Streitigkeiten über die Vortragsart älterer Musik, die uns in Noten überliefert ist. Die wahre Bedeutung des musikalischen Reproduzierens liegt doch in dieser Fähigkeit der Beseelung, die nichts von phonographenhafter Treue haben darf, sondern eben ein Wiederschöpfen sein muß. Alles künstlerische Schöpfen heißt aber aus der eigenen Seele geben. Sobald die Seele des lebenden Menschen im Kunstwerk nichts ihr Verwandtes entdecken, sobald die Seele des Hörers mit den Tönen nicht mitschwingen kann, ist dieses musikalische Kunstwerk tot. Keine Kunst ist pietätloser, als die Musik; bei keiner hat die Überlieferung so wenig Wert.

Es bleibt freilich auch hier der Kunstverstand, der sagen kann: Nach der Notation, der historisch festgelegten damaligen Stimmenbesetzung, Vortragsart usw. muß das so und so geklungen haben. Aber wenn z. B. den Zeitgenossen der alten Niederländer und Italiener ihre kontrapunktischen Stücke auch bloß als feingelöste Rechenexempel erschienen wären, hätten sie sicher nicht ihre Liebe in dieser Tonsprache gesungen. Es muß ihnen als natürliches Ausdrucksmittel erschienen sein, was wir nur noch mit philologischem Geiste genießen können. Die Philologie hat aber zwar großen Wert für die Wissenschaft, nicht aber für unser musikalisches Leben. Und wenn man geltend machen will, hier handle es sich eben um eine künstliche Überfeinerung, so verweise ich auf das Volkslied. Alle Versuche, alte Volkslieder wieder volkstümlich zu machen, mißlingen, solange sie philologisch bleiben. Sie gelingen nur, wenn einer hingeht und tut wie Silcher, d. h. wenn seine Treue nicht der Vergangenheit, sondern der Gegenwart gilt, und er alte Weisen dem heutigen Empfinden anpaßt und dem heutigen Gehör.

Jawohl, dem Gehör. Denn auch dieses ist dem Wandel unterworfen. Es hat ja zu allen Zeiten gerade unter den Fachmusikern solche gegeben, die das nicht recht wahr haben wollten. Aller Formalismus entsteht aus dieser Hörweise. Aus bestimmten Werken gewinnt man das Gesetz, daß etwas so und so klingen muß, um schön zu sein. Was dann nicht in dieses Gehör eingeht, ist Kakophonie. Dabei bietet das breite Volk ein Beispiel für den Wandel der Schönheitsempfindung des Ohres. Es singt sich seine Lieder zurecht und macht ganz von selbst jene Halbtonschritte, die in unserm Tongefühl liegen, wo die ursprüngliche Notation Ganztonschritte vorschreibt. Jeder Dorforganist wird das tausendfach vom Choral bezeugen können. Und woher kommt es, daß den heutigen Sängern die Tonschritte des Palestrinastils einfach nicht mehr „ins Gehör" fallen wollen. Das geht soweit, daß manche Leute einen Vorwurf darin erblicken, wenn man ihnen sagt, sie sängen nur nach dem Gehör, nicht nach den gesehenen Noten. Ja, aber das Natürliche ist doch zweifellos, daß man nach dem Gehör singt.

In keiner Kunst ist die Befruchtung der Gegenwart durch die Vergangenheit so aussichtslos, wie in der Musik. Man verstehe mich nicht falsch. Ich weiß sehr wohl, daß Bach für einen heutigen Musiker fruchtbar werden kann. Aber wenn dieser sich unterfangen sollte, durchaus in der Art Bachs zu schreiben, bliebe er ungehört und ungefühlt. Dagegen halte man nun manche Erscheinungen der bildenden Kunst. Die alte Gotik war vor etlichen Jahrzehnten der wichtigste Baustil; unsere Großarchitektur kommt leider viel zu leicht mit alten Stilen aus. Die Präraffaeliten sind plötzlich Mode geworden. Dagegen wird auch der verstaubteste Bibliothekar nicht behaupten wollen, daß die alten kontrapunktischen Madrigale jemals wieder volkstümlich werden können. Für zahllose Menschen liegt der Inbegriff der bildenden Kunst bei Raffael, Michelangelo und ihrer Zeit. Aber auch dem weltfremden Organisten

eines Benediktinerklosters wird die Musik Palestrinas nicht mehr völlig ausreichen; und wenn er im Kirchengesang aus liturgischen und daraus abgeleiteten religiösen Gründen die spätere Musik verbannt wissen will, als Organist wird er bereits bei seinen Zwischenspielen verraten, daß seine Phantasie von der Musikwelt unserer großen Instrumentalisten befruchtet ist.

Aus alledem ergibt sich die Tatsache, daß die Wirkung der Musik zeitlich begrenzt ist. Bei der Musik ist dieses Gebundensein viel stärker, als bei der Sprache. Zwar ist auch diese in stetem Fluß. Die älteren Formen unserer Sprache verstehen wir nicht mehr ohne besonderes Studium, und auch dem gewiegtesten Germanisten würde es nimmer einfallen, sein Fühlen in der Sprache des „Heliand" auszudrücken. Nun aber ist die Sprache, ist jedes einzelne Wort in seiner Bedeutung fest bestimmt, gewissermaßen greifbar deutlich für alle Zeiten. Der unartikulierte Ton dagegen erhält diese Bedeutung erst in dem Augenblick, wo er zum Klingen kommt, und zwar durch die Empfindung desjenigen, der ihn erklingen läßt. Derselbe Ton C kann drohend und liebevoll, wild und versonnen und so weiter durch die ganze Skala der Gefühle angeschlagen werden; und er erhält überhaupt erst so eine Bedeutung und klingt je nachdem verschieden. Man mag dagegen das Wort Liebe aussprechen, wie man will, es heißt eben Liebe und bedeutet dasselbe. Daher denn auch das Volk sich die Musik am liebsten mit dem Wort verbindet. Wir haben zwar eine ausgiebige Volksliederliteratur, aber fast keine eigentliche absolute Volksmusik. Denn die Tänze und Märsche, die hierhergerechnet werden könnten, stammen entweder von Volksliedern oder sie betonen durchaus die rhythmische Seite. Das greifbare Verständnis der Musik wird eben durch das Wort vermittelt. So könnte man nicht nur von einer zeitlichen, sondern wenn man an den Wirkungskreis denkt, auch von einem räumlichen Begrenztsein der Wirkung der Musik reden.

Zweites Kapitel

Die Musik der außerhellenischen Kulturvölker

1. Die Ägypter

Wir haben kein einziges Musikstück der Ägypter, nicht einmal ein theoretisches Werk. Dennoch ist zweifellos, daß die Ägypter, wie auf andern Gebieten, so auch in der Musik sehr früh zu einer hohen Kultur gelangt sind und vielfach die Lehrmeister der andern Völker waren.

Bereits auf den ältesten Grabgemälden der Ägypter, aus einer Zeit, die mehr als vier Jahrtausende vor Christus zurückliegt, finden wir Abbil-

dungen von Harfen und Lauten, woraus hervorgeht, daß die damaligen Bewohner des Nillandes bereits die wichtigsten Formen der Saiteninstrumente entwickelt hatten. Neben der Harfe, die eine größere Zahl von Saiten aufweist, von denen jede nur einen einzigen Ton ergibt, sehen wir die Laute, die nur weniger Saiten bedarf, weil das Griffbrett gestattet, durch Druck der verkürzten Saite verschiedene Töne abzugewinnen. An Harfen, Tebuni genannt, finden sich neben größeren dreieckigen auch kleinere, die an einem Bande über die Schulter getragen wurden. Außerdem begegnen wir Harfen mit Resonanzkästen, die fast ganz unsern Instrumenten ähnlich sind. Die damalige Laute (Sabla) glich unserer heutigen Mandoline. Sie hatte einen bauchigen Schallkörper, einen langen Hals mit Griffbrett und Wirbelkopf, Steg und Schalloch und war mit ein bis drei Saiten bespannt. Von auswärts und erst in späterer Zeit kam zu den Ägyptern die Leier. Ebenso weit zurück, wie die Harfe, reicht die Flöte, die in den verschiedensten Formen als Schräg-, Lang- und Doppelflöte vorkommt. Die letztere wurde geradeaus gehalten und hatte also wahrscheinlich eine Zunge zur Erzeugung des Tones. So würde sie etwa an unsere Klarinette erinnern. Daneben gab es, wie überall, Schlaginstrumente, besonders beim Gottesdienst beliebte Rasseln (Sistrum) und vielerlei Trompeten, bei denen es wohl mehr auf Stärke als Wohllaut des Tones ankam; denn Plutarch vergleicht ihren Schall mit dem Geschrei eines Esels.

Die Abbildungen zeigen uns so häufig eine größere Zahl von Instrumentalisten vereinigt, daß man zur Annahme neigen muß, daß die Ägypter eine Art von Orchester besessen haben. Doch darf man daraus nicht auf eine Mehrstimmigkeit in unserem Sinne schließen, wie die gleiche Erscheinung bei den Japanern und anderswo zeigt. Aus dem Umstand, daß Pythagoras, der Begründer der mathematischen Musiktheorie der Griechen, aus der Schule der altägyptischen Priester hervorgegangen ist, kann man schließen, daß die wesentlichen Eigenschaften der pythagoräischen Lehrsätze aus dem älteren Kulturlande kommen. Das wäre die Siebenstufigkeit der Skala, die Bestimmung der Tonverhältnisse nach Quinten und Quarten und außerdem zahlreiche symbolische Ausführungen, in denen zwischen den Tönen der Musik und Erscheinungen des Himmels und der Erde Beziehungen gesucht werden.

Die Gemälde, mit denen die Ägypter in ihrem ausgebildeten Totenkultus die Wohnstätten der Verstorbenen geschmückt haben, sind für uns die beste Quelle für die Erkenntnis des Treibens der Lebenden. Denn man glaubte den Toten zu ehren und zu erfreuen, wenn man in seiner dauernderen Wohnstätte im Bilde festhielt, was er zu Lebzeiten getan hatte. Daraus erkennen wir nun, daß die Musik vom ganzen Leben der Ägypter unzertrennlich war. Bei Freude- und Trauerfesten, bei der Hochzeit, beim Begräbnis, beim Gottesdienste wie bei der Krönungsfeier, beim ausgelassenen Gelage wie beim hochoffiziösen Ordensfeste durfte sie nicht fehlen. Die Ägypter hatten

sogar den Humor des Musizierens erkannt; so zeigt ein Papyrus in der Bibliothek zu Turin das Bild eines ergötzlichen Tierorchesters, bei dem eine Katze ihre Gefühle der Doppelflöte anvertraut, ein Krokodil die Laute schlägt, außerdem ein wackerer Esel als Harfenist seine oft in Zweifel gezogene musikalische Begabung betätigt.

Wie bei fast allen Völkern erscheint auch im ägyptischen Mythus die Musik als göttlichen Ursprungs. Der Gott Thot gilt als Erfinder der Leier; in den zweiundvierzig Bänden seiner „Offenbarung", die von den Griechen als „hermetische" Schriften bezeichnet wurden, finden sich auch zwei „Bücher des Sängers". Diese Bücher enthalten Hymnen, die vorzugsweise von den Priestern gesungen wurden. Dürfte man vom Text auf die Musik schließen, so müßte diese von hoher Ausdruckskraft gewesen sein; denn die uns erhaltenen Dichtungen sind nicht nur voll hoher Begeisterung, sondern auch von hinreißendem Schwung der Gedanken, großer Pracht der Bilder und tiefsinniger Auffassung des Göttlichen, für das alles Sichtbare nur Gleichnis ist. Dem hohen Rang der Priesterkaste, der Bedeutung, die von dieser der Musik zuerkannt wurde, entspricht auch die gesellschaftliche Stellung mancher Musiker in Ägypten. Die Könige scheinen bereits eine Art Intendanten für Palast- und Tempelmusik gehabt zu haben, der den klangvollen Titel „Vorsteher des königlichen Gesangs und aller schönen Vergnügungen des Königs" führte.

Daß auch die Ägypter die Meinung Salomos teilten, der in den Sängerinnen „die Wonne der Menschen" sah, zeigt die Bedeutung, die den weiblichen Musikern auch im Tempeldienst zukam. Daß sie im weltlichen Leben die Hauptträgerinnen der Musik, des Gesanges und des Tanzes waren, entspricht nur der Gepflogenheit, die wir bei allen jenen Völkern finden, denen die Musik hauptsächlich sinnlicher Anreiz ist.

Die religiösen Feste der Ägypter waren im hohen Grade auch Volksfeste, zu denen oft Hunderttausende in Prozessionen herbeiströmten, in deren Aufzug die Musik eine wichtige Rolle spielte. So erzählt Herodot vom Feste der Göttin Bast in Bubastis, zu dem oft an 700 000 Menschen zusammen kamen: „Auf den Schiffen befanden sich Männer und Weiber. Da haben die Weiber Klappern in den Händen und schlagen die Klapperhölzer aneinander oder spielen die ganze Fahrt hindurch auf der Flöte; die übrigen Frauen und Männer singen und klatschen in die Hände oder tanzen." Sehr gemessen ging es übrigens bei diesen Prozessionen nicht zu, und daß auch bereits damals das Trinken sehr nahe beim Musizieren war, bezeugt Herodot mit der Bemerkung, daß auf diesem Feste mehr Rebenwein aufgegangen, als im ganzen übrigen Jahr zusammengenommen. Auch bei den recht seltsamen dramatischen Mythenspielen des ägyptischen Gottesdienstes spielte die Musik eine große Rolle, verhinderte aber nicht, daß dieselben für unsere Begriffe recht unharmonisch ausgingen. Denn das Schlußbild endete nicht selten mit einer hitzigen

Prügelschlacht, auf der sie, nach Herodots Zeugnis, die Köpfe einander zerschlugen, daß viele an den Wunden sogar starben.

Sehr ausgiebig und lärmend war die Musik bei Leichenfeierlichkeiten. Sie wurde hauptsächlich von Frauen ausgeführt, die dabei nicht nur sangen, sondern auch in heftigen Körperbewegungen ihrem Schmerze Ausdruck gaben und durch Paukenspiel und sonstiges Gerassel einen ganz betäubenden Lärm erzeugten. Überhaupt scheinen die Totenfeierlichkeiten oft zu wahren Orgien geworden zu sein. Vielleicht läßt sich für diese ganze Art der lärmenden Bestattungsweise, die bis zu einem gewissen Grade noch heute bei den koptischen Christen sich erhalten hat, die psychologische Erklärung darin finden, daß der lebhafte Hinweis auf den Tod im Grunde nichts anderes ist, als die Mahnung, das Leben nach Möglichkeit auszunutzen.

Daß bei den freudigen Anlässen des Lebens musiziert wurde, braucht gar nicht erst des näheren ausgeführt zu werden. Auch zur Erleichterung der Arbeit, zum Beispiel des Wasserschöpfens und Ruderns wurde scharf rhythmisiertes Singen ausgenutzt; und die Erfahrung, daß das taktmäßige Schreiten weniger ermüde, führte zu einer ausgiebigen Pflege der Militärmusik, bei der natürlich die Trommler, Trompeter, Hornisten und Paukenschläger die Hauptrolle spielen.

Auch von den Bettlern wurde die Musik zum wirksamern Betreiben ihres Gewerbes ausgenutzt, wovon ja jeder Ägyptenreisende noch heute zu erzählen weiß. Im wesentlichen aber lag die Musikpflege in den Händen der Frauen. Ohne Musikfräulein und Tanzschwestern war den Ägyptern Lebensfreude nicht denkbar.

Es hat Geschichtsschreiber gegeben, die Ägypten kurzweg als die Wiege der Tonkunst bezeichnet haben. Wenn wir zugeben, daß nichts dieser Annahme widerspricht, so müssen wir doch auch betonen, daß die Musik in dieser Wiege Kind geblieben ist bis auf den heutigen Tag. Daran tragen die geschichtlichen Ereignisse und die soziale Lage, in der das Volk des Landes auch zur Zeit seiner größten Machtentfaltung verkümmern mußte, die Schuld, nicht etwa eine geringe Begabung. Im Gegenteil, auch beim heutigen Fellah ist die Anlage zur Musik auffallend groß, und seine Liebe zu ihr offenbart sich noch in der jämmerlichen Lebenslage, zu der die Mehrzahl von ihnen verurteilt ist.

II. Die Hebräer

„Da sprachen die Knechte Sauls zu ihm: Siehe, es plagt dich ein böser Geist von Gott! Es gebiete unser Herr, und deine Knechte, so vor dir sind, werden einen Mann suchen, kundig des Harfenspiels, daß er spiele mit seiner Hand und dir's leichter werde, wenn der böse Geist vom Herrn dich ergriffen hat. — — Und so oft nun der böse Geist vom Herrn über Saul fiel, nahm

David die Harfe und schlug darauf mit seiner Hand, und Saul ward erquickt, daß es ihm leichter ward; denn der böse Geist wich von ihm." (I. Samuel Kapitel XVI, 15. 16.) — „Nun aber führt mir einen Harfenspieler her," sagt Elisa, als er vor König Josaphat prophezeien soll. Als dann der Harfenspieler spielte, kam die Hand des Herrn auf den Propheten. — Als Pharaos Heer im Schilfmeer untergegangen ist, nimmt Mirjam, die Schwester des Aaron, eine Handpauke, und nun stimmen sie den gewaltigen Siegesgesang an: „Lasset uns singen dem Herrn, : denn glorreich ward er verherrlicht : Roß und Reiter hat er ins Meer gestürzt." Debora und Barak stimmen nach Sisseras Fall ein Klagelied an. Derartige Bibelstellen ließen sich noch in großer Anzahl aneinanderreihen. Aus ihnen erscheint uns die Musik der Hebräer vor allem als heilige Musik, als musica sacra. Sie ist ein Bindemittel zwischen der Erde und dem über ihr thronenden Gott. Gewiß wird auch bei andern Völkern von der heilenden Zauberkraft der Musik gesprochen, im Falle Sauls aber hat sie geradezu theosophischen Charakter. Bei den Griechen wirken die Gesänge des Orpheus oder Amphions Spiel auf die Tiere und die leblose Natur ein; im Falle des Propheten Elisa ruft das Spiel des Harfners den Geist Gottes herab auf den Menschen.

Aus alledem ergibt sich, daß die hebräische Musik viel weniger Kunst war, als Religion. Und doch war ihr eigentlicher Begründer, David, ein Hirtenknabe gewesen, dem in der Einsamkeit der Felder, auf denen er seine Herde hütete, die Poesie als Gesellin erschienen war. Und diese ganze Dichtung ist angefüllt von lebhaft erschauten Bildern aus dem Reiche der Natur. Aber auch diese Natur steht dem Juden in steter Wechselbeziehung zur Gottheit.

Es ist leicht erklärlich, daß der König die Musik nicht missen wollte, mit der er als Hirtenknabe sich erfreut, mit der er als Jüngling die düsteren Schatten von Sauls Geiste verscheucht hatte. Zeitlebens blieb ihm der Gesang Ausdrucksmittel seiner Stimmung, in ihm klagte er sein Leid über den ungeratenen Sohn, in ihm sang er das Lob seines Gottes. Und als er das Nationalheiligtum, die Lade Gottes, aus dem Hause Obet Edoms heraufführte in die Stadt Davids, da konnte er es sich nicht versagen, selber vor der Bundeslade einherzutanzen und zu singen. Seine Gattin Michal allerdings fand solches ungehörig. Er aber beeilte sich, am Tage der Überführung auch schon eine Tempelmusik zu begründen: „Und David sprach zu den Fürsten der Leviten, daß sie aus ihren Brüdern Sänger bestelleten mit musikalischen Instrumenten, mit Harfen, Leiern und Cymbeln, damit hoch ertönte der Klang der Freude. Und ganz Israel begleitete die Lade des Bundes des Herrn in Jubel und Posaunenschall und mit Trompeten und mit Cymbeln und mit Harfen und mit Zithern dazu klingend." Bald darauf faßte David den Plan des Tempelbaus. Unter den Vorbereitungen für den Tempeldienst nimmt die Bestellung eines sehr zahlreichen Personals für die Tempelmusik einen breiten Raum ein. Die in die vielen Tausende reichende Zahl von Sängern und Spielern

wird man allerdings als eine der beliebten orientalischen Übertreibungen auffassen müssen.

Mit dem hohen Ernst der Auffassung vom Tempeldienst stimmt überein, daß während bei den andern Völkern die Tempelmusik fast ausschließlich von Frauen betrieben wurde, bei den Juden nur Männer dazu berufen waren. Ein gelegentliches Zeugnis von der Mitwirkung einzelner Levitentöchter bestätigt nur als Ausnahme die Regel. Außerhalb des Tempels sind allerdings schon damals die musizierenden Frauen stark vertreten. Erst recht wurde unter dem prachtliebenden Salomo und seinen Nachfolgern die Musik immer mehr ihrem rein priesterlichen Berufe entfremdet und zur Verherrlichung der Weltfreuden herangezogen. Sirachs Mahnung, „man soll die Musiker nicht stören, wenn man Lieder singt, nicht drein reden, sondern seine Weisheit für andere Zeit sparen," deutet allerdings auf eine ernste Auffassung dieses weltlichen Gesangs hin, wie dieser ja auch zuerst aus Psalmen und Lobliedern bestehen sollte. Immerhin beweist Sirachs anderes Wort: „Hüte dich vor der Sängerin, daß sie dich nicht mit ihren Reizen fange!" daß man sich nicht bloß an Psalmengesang hielt. Und Jessaias eifert: „Wehe euch, die ihr früh aufsteht, euch der Trunkenheit zu ergeben und spät bis in die Nacht trinkt, daß ihr vom Weine glüht! Harfen, Leiern, Pauken, Flöten und Wein sind auf euren Gelagen. Aber auf des Herrn Wort schauet ihr nicht und betrachtet die Werke seiner Hand nicht."

Das theologische Zeitalter des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts hatte ganz übertriebene Vorstellungen von der Musik der Hebräer, die für jene Bibeleifrigen geradezu der Urquell aller spätern Kunst wurde. Die nüchterne Forschung muß sagen, daß wir über die Art dieser Musik fast gar nichts wissen. Auch aus den heutigen Tempelgesängen der Juden wird man kaum Rückschlüsse ziehen dürfen; denn die Melodien, nach denen sie heute ihre Psalmen singen, sind in Spanien, Italien oder Deutschland untereinander durchaus verschieden. Es zeigt sich auch hier, daß die Juden, während sie im wesentlichen die Eigenart ihres Glaubens und ihrer Nationalität festhielten, in der Musik wie in den andern Künsten sich jenen Völkern anpaßten, bei denen sie jeweils wohnten. Eher wird man in zahlreichen gregorianischen Choralmelodien Reste jüdischer Musik erblicken können. Aber hier ist dann der Rhythmus ganz verwischt. Daß die hebräischen Gesänge ernst waren und gemessen vorgetragen wurden, bestätigt Clemens von Alexandrien, und daß die Musik der Juden in der orientalischen eine besondere Stellung einnahm, zeigt die Aufforderung der Babylonier an die Gefangenen: „Lieber, singt uns ein Lied von Zion!", worauf die bezeichnende Antwort folgt: „Wie soll ich doch singen des Herrn Gesang im fremden Lande!"

Auch den Ruhm, Erfinder zahlreicher Instrumente zu sein, kann die Forschung den Israeliten nicht lassen. Vom Schofar und Kerem abgesehen scheinen sie ausgesprochene Nationalinstrumente nicht gehabt zu haben. Diese

beiden sind gewundene Widderhörner, die beim Tempeldienst angewendet wurden und von denen wir bei andern Kulturvölkern des Altertums keine Spur finden. Dagegen haben sie die meisten anderen Instrumente wohl von den Ägyptern übernommen, so die Harfe, die allerdings kleiner war als die ägyptische, und den viersaitigen Nebel (Psalter), der wie die Lyra einen starken Resonanzboden unter den Saiten zeigt. Die mancherlei Blasinstrumente, die in der Bibel erwähnt werden, haben ebenfalls in ägyptischen ihre Vorbilder. Auch die Harmonie, die Mehrstimmigkeit in unserem Sinne haben die Juden nie gekannt, so zahlreich auch die Spielerscharen bei den Tempelfesten sein mochten. Mit der Zerstörung ihres Tempels im Jahre 70 n. Chr. verloren dann die Juden ihren nationalen Mittelpunkt und damit auch ihre nationale Kultur.

III. Die vorderasiatischen Völker

Die Juden nehmen unter den Völkern des Altertums nicht nur durch ihre Religion, sondern — in Verbindung mit ihr und als eine ihrer Folgen — auch in der ganzen Lebensweise, wie in der Kunst eine Sonderstellung ein. Die übrigen Völker Vorderasiens zeigen in ihren Kulturäußerungen eine so große Ähnlichkeit, daß man sie wohl gemeinsam betrachten kann. Für Assyrien und Babylonien haben die Ausgrabungen, die seit den ersten Erfolgen des Franzosen P. E. Potta (1843—1845) im Flachlande zwischen Euphrat und Tigris nicht mehr aufgehört haben, aus dem Schutt von Jahrtausenden die Denkmäler einer Kultur zu Tage gefördert, die der ägyptischen weder an Alter noch an Bedeutung nachsteht. Ein kaum übersehbarer Reichtum in riesigen Bibliotheken von Tontäfelchen gibt ein zwar vielfach zerstörtes, aber doch überzeugendes Bild einer phantasiereichen Literatur. Daneben vermitteln uns die plastischen Darstellungen an den gewaltigen Bauwerken ein Bild von der gesellschaftlichen und religiösen Geltung der Musik. So zeigt bereits ein Relief aus der Zeit des Priesterkönigs Gudia, das mehr als dreitausend Jahre vor Christus entstanden ist, eine Darstellung von Musikern. Einer derselben klopft mit einem Schlägel auf einen Metallteller, ein anderer hält die Rohrpfeife, ein dritter spielt auf einer etwas plumpen Harfe, die eine Bespannung von elf Saiten aufweist, zwei andere klatschen mit den Händen den Takt. Besonders reich an Skulpturen ist der weitläufige Palast Sennacheribs. Eine derselben zeigt eine feierliche Prozession zum Empfang des heimkehrenden Siegers. Voran schreiten fünf Männer, drei mit Harfen, einer mit einer Art Cymbal, dessen Saiten mit einem Plektrum geschlagen werden; der fünfte hält eine Doppelflöte. Zwei der Harfner und der Cymbalist tanzen. Dann folgen sechs Frauen, von denen vier Harfen tragen, eine die Doppelflöte bläst, während die letzte trommelt. Auf die In-

strumentalisten folgen dann sechs Sängerinnen und neun singende Kinder, die mit den Händen den Rhythmus klatschen.

Andere Darstellungen zeugen für die Verwendung der Musik beim Kultus, bei privaten Festlichkeiten, ja sogar bei ganz intimen Szenen. So scheint der chaldäischen Königin, die wir auf einem Tonzylinder der Pariser Nationalbibliothek betrachten können, sogar das Ankleiden und Anputzen ohne Musikbegleitung keine Freude gemacht zu haben. Auch das musikalische Signalwesen scheint ziemlich ausgebildet gewesen zu sein. So steht der Hornist dem Feldherrn zur Seite, um dessen Befehle den Truppen kund zu tun, und ebenso wurde die gemeinsame Arbeit bei schweren Transporten durch die Musik rhythmisch geregelt.

Über den Charakter dieser Musik wissen wir so gut wie nichts. Doch ist es ziemlich sicher, daß er bei diesen sogar im Altertum um ihres luxuriösen Lebens willen verrufenen Völkern in der Hauptsache von jener sinnlich aufreizenden Art war, die wir auch bei vielen anderen Asiaten finden. Dem widerspricht nicht die hohe Achtung, der sich die Musikanten erfreuten. So wenn König Sennacherib unter der Beute, die er gemacht hat, die Musikleute besonders aufzählt und sie schonte, während die anderen Gefangenen über die Klinge springen mußten. Denn in der Hauptsache handelte es sich hierbei um Musikantinnen.

Überall wo wir diese sinnlich weiche Kunst finden, begegnen wir bei feierlichen Anlässen dem betäubenden Lärm. Das ersehen wir auch aus der Besetzung des Orchesters, das das Zeichen zur Anbetung des goldenen Bildes gibt, das König Nebukadnezar in der Ebene Dura hatte setzen lassen. Die Bibel kündet davon: „Und der Herold rief mit Macht: Euch Völkern, Geschlechtern und Zungen wird gesagt: Sobald ihr den Schall der Trompeten, der Pfeifen, der Zithern, der Sambuken, der Psalter, der Symphonien und allerlei Musikspiels hört, so fallet nieder und betet an das goldene Bild, welches Nebukadnezar, der König, errichtet hat."

Aus dieser Stelle erfahren wir auch von einigen Instrumenten, die diesen Völkern eigentümlich gewesen sind. Es sind die Symphonien und die Sambuken. Die ersteren wurden von den Hebräern übernommen und ihnen danken wir einige Nachrichten über diese Sackpfeife, die offenbar dem Hirtenvolk der Chaldäer ihre Entstehung verdankt. Es ist bekannt, daß der Dudelsack im klassischen Rom später zu hohem Ansehen gelangte, so daß sogar Nero einmal den Einfall hatte, sich in dieser Kunst hören zu lassen. Dagegen wissen wir nicht recht, was die Sambuka gewesen ist, trotzdem sie noch im Mittelalter oft genug erwähnt wird, wie zum Beispiel Tristan bei Gottfried von Straßburg sich rühmt, den Sambiut spielen zu können. Wahrscheinlich handelt es sich um ein zitherartiges Instrument, das horizontal gehalten und mit einem Plektron gespielt wurde.

Von der Theorie dieser Völker wissen wir nichts. Daß die Chaldäer,

diese frühesten Astronomen und Rechenmeister in der Geschichte, im Verhältnis der Töne untereinander zahlreiche symbolische Beziehungen erkennen wollten, brauchen wir nicht erst zu betonen. —

Bei Medern und Persern entsprechen die musikalischen Verhältnisse den eben geschilderten, nur daß sie womöglich noch weichlicher waren. So fand Parmenio, als er in Damaskus das Gefolge des Darius gefangen nahm, nach seinem schriftlichen Bericht an Alexander darunter 329 Musikerinnen, die gleichzeitig einen Teil des königlichen Harems bildeten. In späteren Jahrhunderten ging dann die persische Musik, wie wir im vorigen Kapitel ausgeführt haben, ganz in der arabischen auf, der sie eine große Zahl tüchtiger Theoretiker zuführte. —

Am stärksten ist der weichlich sinnliche Charakter der Musik bei den Phönikiern zum Ausdruck gekommen. Dieses reiche Handelsvolk vereinigte in seinen Städten den Luxus und die Üppigkeit der ganzen Welt. Zu einer wirklich geistigen Kultur hat es sich niemals aufgerafft. Seine Religion war ein Naturdienst. Auf der einen Seite stehen die zeugenden Kräfte der Fruchtbarkeit, denen man in den zügellosesten körperlichen Ausschweifungen den höchsten Dienst zu erweisen glaubte; auf der anderen Seite sind die bösen vernichtenden Mächte, deren Zorn man durch grauenhafte Selbstverstümmelung von sich abzulenken suchte. Die zahllosen Tempeldienerinnen in den Heiligtümern der Aschera brachten es dahin, daß die Harfe allmählich zum Instrument der Buhldirnen wurde, und selbst im lasterhaften Rom der Kaiserzeit waren phönikische und syrische Sängerinnen besonders berüchtigt. Andererseits muß zugegeben werden, daß die Naturfeste zu Ehren der Mutter Kybele in ihrer orgiastischen Weise etwas Berauschendes und Hinreißendes gehabt haben müssen, so daß das Griechenvolk ihrem Eindringen auf die Dauer nicht widerstehen konnte. Aber selbst diesem einzigartigen Künstlervolke ist die höhere Vereinigung dieser dionysisch orgiastischen Leidenschaft mit den harmonischen Gesetzen apollinischen Gestaltens in der Musik nicht gelungen. Vom Widerstreit der beiden Mächte erzählt die Geschichte der griechischen Musik, der wir uns nunmehr zuwenden.

Drittes Kapitel

Die Musik der Griechen

Wir und die Griechen

Das Land der Griechen mit der Seele suchend!

Seit Jahrhunderten steht die Menschheit, soweit in ihr die Sehnsucht nach Schönheit lebendige Kraft geworden ist, am Ufer des von den Stürmen widerstrebender Pflichten und Wünsche aufgewühlten, von den Wolken häßlicher Notwendigkeiten verdüsterten Lebensmeeres und sucht mit weher Seele das Land der Lebensharmonie. Iphigenien gleich ist es auch für uns das Land der Griechen.

Schon darum müssen auch wir auf unserm Wege durch die Jahrhunderte des Ringens um die Schönheitswelt der Musik hier länger verweilen. Denn ohne die Griechen können wir uns unsere ganze geistige und künstlerische Kultur, ja unsere Lebensauffassung nicht vorstellen, können eine solche Entwicklung sogar nicht einmal theoretisch aufbauen, weil die Reste einer vom Griechentum freien europäischen Volkskultur zu geringen Umfangs sind, die frühesten Stufen in der christlichen Zeitrechnung aber schon unter griechischen Einflüssen stehen, wenn diese auch oft unter anderem Gewande versteckt sind. Mit der Renaissance beginnt dann jene Zeit, die in der Erweckung des hellenischen Geistes das Heil sieht. Die wieder erstandenen Bildwerke der Griechen, ihre erst in zahlreichen Handschriften, dann durch den Buchdruck zu ungeahnter Verbreitung gelangten Dichtungen wurden zum Jungbrunnen für die moderne Kunst aller europäischen Völker. Hier ist es auch das erstemal, daß die griechische Musik für unsere Kunst von klar ersichtlicher Bedeutung wird, indem die Ende des 16. Jahrhunderts zur Kunstform erhobene und als solche durchgeführte Verbindung von Musik und Drama an das Vorbild des antiken griechischen Dramas anknüpft. Aber das Verhältnis ist doch ein ganz anderes, als auf den andern Kunstgebieten. Es handelt sich hier nicht um das unmittelbar wirkende Vorbild des lebendigen Kunstwerks, das Geist und Sinne ergreift und zur Nacheiferung anstachelt; sondern aus verstandesmäßig erkannten Grundsätzen schafft man die Theorie einer neuen Kunstgattung, deren künstlerische Verlebendigung sich alsbald um diese Theorie gar nicht mehr bekümmerte, und zwar um so weniger, je musikalischer sie wurde.

Die erneute Versenkung in den Geist des Hellenentums, seine Kunst und Literatur, die dann im 18. Jahrhundert an den Namen J. J. Winckelmanns anknüpfte, bezog das Gebiet der Musik gar nicht mehr in den Bereich ihrer Betrachtung. Die Musik erstieg vielmehr gerade damals, als unsere

bildende Kunst und Literatur ihre Ideale in der Antike sahen, auf dem Wege von Bach zu Beethoven den Gipfel in der Instrumentalmusik, für die in der griechischen Kunst jede Parallele fehlt. Und während sich auch in der Folgezeit trotz aller nationalen Strömungen die Gesamteinschätzung der hellenischen Kultur auf der obersten Höhe hielt, wurde es zur allgemein gültigen Ansicht, daß den Griechen auf dem Gebiete der Musik das Erreichen einer höheren Stufe versagt geblieben sei. In der stark entwickelten Theorie sah man ähnliche geistreiche Spielereien, wie sie die Musikpflege der anderen alten Völker zeigt. Die Musik selbst behandelte noch Ambros in seiner großen Musikgeschichte, gleich der der Ägypter, Inder und Chinesen mehr als eine Vorstufe zur eigentlichen Kunst, denn als eine solche.

Es ist sehr bezeichnend, daß auch jetzt wieder der Umschwung in der Beurteilung nicht von musikalischer Seite ausging, sondern von der Philologie. Die Arbeiten Rudolf Westphals (1826—1892) über die Theorie der griechischen Metrik und Rhythmik, die vom tarentinischen Theoretiker Aristoxenus ausgehend sich dann allmählich auf die „allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik seit Joh. Seb. Bach" erstreckten, erstrebten den Beweis, daß die griechische Rhythmik nicht nur von der höchsten Vollkommenheit gewesen sei, sondern daß auch die theoretische Erkenntnis der Gesetze dieser Rhythmik nie wieder auf die von Aristoxenus und anderen griechischen Theoretikern erstiegene Höhe gelangt sei. Niemand, der auch nur eine Ahnung von künstlerischem Schaffen hat, wird behaupten wollen, daß der letztere Umstand für ein neues künstlerisches Schaffen jemals wieder fruchtbar werden könnte. Wenn aber ein bedeutender Musiker, wie F. A. Gevaërt, in einem in der „westphalisierten" Neuauflage von Ambros' „Musikgeschichte" mitgeteilten Sendschreiben sagen kann, „daß ohne ein sorgsames Studium der aristoxenischen Rhythmik eine Komposition unserer großen klassischen Meister in ihrem rhythmischen Bau nicht verstanden werden könne," so ist das nur ein Beweis dafür, wie unfruchtbar und einseitig alle Überschätzung der nachträglich aus Kunstwerken abgeleiteten Theorie macht. Denn wenn Bach, Mozart und Beethoven ihre herrlichen Kunstwerke samt ihrer hervorragenden Rhythmik ohne jede Kenntnis der Theorien des Aristoxenus schaffen konnten, warum sollten wir sie nicht ebenfalls ohne sie verstehen können? Wenn in der Tat diese Rhythmik des Aristoxenus auf die Werke der Klassiker anwendbar ist, andererseits diese Komponisten sicher nichts von dieser zweitausend Jahre alten Theorie gewußt haben, so liegt doch der Schluß am nächsten, daß diese Rhythmik eben nicht dem Griechentum wesentlich eigentümlich ist, sondern auf tiefer liegenden Vorbedingungen beruht, die für die weit auseinanderliegenden Zeiten und Völker dieselben sind. Wenn aber dann trotz dieser Gleichartigkeit der rhythmischen Grundgesetze eine durchaus verschiedene Musik sich entwickelt hat, so verschieden, daß es den Heutigen nicht möglich ist, jene ältere Stufe zu verstehen, so ergibt sich daraus das Zwiefache, daß

1. diese rhythmische Unterlage nicht das eigentlich und ausgesprochen Musikalische ist; 2. die Musik selber solche inneren Wandlungen durchmacht, daß nach gewissen Zeiträumen die Vorbedingungen zu ihrem Verständnis fehlen; darum muß auch nach gewissen Zeiträumen die Wiederbelebung einer älteren Musik unmöglich sein.

An eine solche Neubelebung dachte allerdings auch ein so begeisterter Verehrer der griechischen Musik wie der genannte F. A. Gevaërt nicht. Dagegen meint er, müssen uns historische und ästhetische Gründe auf das Studium der Griechen zurückweisen. Denn im Grunde sei unsere heutige Musik in gerader Überlieferung mit der griechischen verknüpft, da diese im Choral übernommen und umgebildet worden sei. Dieser griechische Einfluß sei seit dem 17. Jahrhundert immer stärker geworden; Peri, Gluck, Wagner seien ja ebenfalls Schüler der Griechen. Für Wagner kann man sich auf seinen Ausspruch berufen: „Es ist nicht möglich, über unsere Kunst nachzudenken, ohne ihre solidarische Beziehung mit der Kunst der Griechen zu entdecken. Die heutige Kunst bildet in Wahrheit nur ein Glied in der Kette der ästhetischen Entwickelung des gesamten Europas, die ihren Ausgangspunkt bei den Hellenen hat." —

So führt also eine gerade Linie von unserer Musik zur griechischen zurück? So war also für die Griechen der Begriff Musik dasselbe, wie für uns? So würde also, gesetzt den Fall, man machte noch viele Funde griechischer Musikstücke, diese Musik uns ebensoviel bedeuten können, wie etwa der gregorianische Choral? So würde, um den Fall möglichst scharf zu fassen, wenn wir in den Besitz einer großen Menge griechischer Musik kämen, sie für uns Heutige denselben Wert haben können, wie die griechische Plastik? So wäre eine Musikrenaissance auf Grund griechischer Vorbilder ebenso denkbar, wie die der bildenden Künste am Beginne der Neuzeit?

Auf alle diese Fragen ist mit einem bedingungslosen, uneingeschränkten Nein zu antworten. Die Griechen hatten keine Musik in unserm Sinne oder genauer: den Griechen war die Musik nicht das, was sie uns ist. Trotzdem hat es für uns nicht nur geschichtlichen Wert,

das Wesen der griechischen Musik

zu erkennen. Vielmehr enthüllen sich uns hier Kulturkräfte der Musik, die erst die jüngste Zeit wieder fruchtbar zu machen versucht hat; am grundsätzlichsten und am besten durchgearbeitet in der rhythmischen Bildungsmethode von E. Jaques-Dalcroze. Die Griechen haben das, was sie als Musik ansahen, in den Mittelpunkt der Erziehung gestellt. Bei ihnen war also Tatsache, was Goethe den Wilhelm Meister auf seinen „Wanderjahren" bei den Leitern der pädagogischen Provinz erfahren läßt: „Deshalb haben wir unter allem Denkbaren die Musik zum Elemente unserer Erziehung gewählt; denn von ihr laufen gleichgebahnte Wege nach allen Seiten."

In der Tat sind die Griechen nicht nur die Pfadfinder der abendländischen Kultur, sie haben auch das bislang höchste Kulturbild der Menschheit verwirklicht, weil sie als das Ideal aller Kultur erkannt hatten die Harmonie von Geist und Körper, von Leib und Seele. Ihre Erziehung strebte dahin, die Beziehungen zwischen Körper und Geist so innig wie möglich zu gestalten. Darum war ihnen die Bildung des Geistes gleichzeitig ein Mittel zur Schulung des Körpers, und umgekehrt diente die Erziehung des Körpers zur Ausbildung des Geistes. Beides war ihnen untrennbar, und wenn auch ihnen das lyrische Gedicht der tiefste Ausdruck des Innenlebens war, so war es ihnen doch untrennbar verbunden mit Melodie und Rhythmus. Die Melodie aber war dazu da, gesungen zu werden, und den Rhythmus konnten sie sich nicht als bloß gedachte Einteilung der Zeit vorstellen, sondern immer gleichzeitig als Gliederung des Raumes. So war für sie der „Versfuß" nicht bloß ein Wortbegriff, sondern wirkliche Anschauung, wirkliches Erlebnis, indem der Rhythmus des Gedichtes Mittel war, dem Körper rhythmische Gesetze für seine Bewegungen zu geben. Damit aber war das Mittel vorhanden, das innerlichste Erlebnis der Seele zu einem körperlichen Erleben zu gestalten. So war dann das wechselseitige Wirken zwischen Geist und Körper erreicht, indem der eine den anderen gestaltete.

Mit dieser erfühlten und durch philosophische Spekulation gewonnenen Anschauung standen die Griechen am gleichen Ziele, wie es die streng forschende, auf das Experiment gegründete Physiologie der Neuzeit erkannte. Du Bois-Reymond hat festgestellt, daß jede Leibesübung nicht allein Übung der Muskeln, sondern in gleichem, ja eher noch in höherem Maße Übung der ganzen Substanz des Zentralnervensystems ist. Mit dem Erwachen der Tätigkeit seiner Sinnesorgane empfängt der Mensch Eindrücke, die durch die leitenden Nervenbahnen dem Gehirn zugeführt werden und auf die graue Substanz als Reiz wirken, der ihr einen Eindruck zurückläßt. Wir stehen damit bei dem Worte Platos: „Durch den Körper dringt die Eurhythmie, das ist der Ausdruck der Ordnung in der menschlichen Seele, in diese Seele ein, und die Harmonie wird durch den gymnastischen Tanz gelehrt." La Rochefoucauld sagte fast zweitausend Jahre später: „Unser Geist ist träger als unser Körper, und gute körperliche Gewohnheiten können (wir sagen „müssen") gute geistige Gewohnheiten zur Folge haben."

Auf diesem Standorte erklärt sich uns manche Erscheinung in der griechischen Geistesgeschichte, die sonst recht schwer verständlich ist. Ein Blick in die dichterische wie in die philosophische Literatur der Griechen zeigt die für uns überraschende Tatsache, daß die Griechen selbst ihrem plastischen Genie, dessen Schöpfungen bis auf den heutigen Tag die Bewunderung aller Welt genießen, viel weniger Bedeutung beigelegt haben, als ihrer Musik, die wir uns in keinem Falle als wirklich bedeutsam vorstellen können. Das hat darin seinen Grund, daß die Plastik doch schließlich nur das (wenn auch in höchster

Vollendung) zu gestalten vermochte, was der menschliche Körper an Schönheit und Harmonie zeigte, daß die Griechen dagegen in der Musik die Macht sahen, jene ihnen als Lebensideal vorschwebende harmonische Schönheit im Menschen geradezu zu erziehen.

Hier erhellt sich uns auch der Grund für den den heutigen Musiker zunächst seltsam berührenden Widerstreit zwischen Rhythmus und Melodie, der in der griechischen Musikwissenschaft eine so große Rolle spielt. Die scharfe Betonung des Überwertes des Rhythmus vor der Melodie — bei einzelnen griechischen Theoretikern kann man förmlich von einer Melodiefeindschaft sprechen — wirkt auch auf uns zunächst als geradezu unmusikalisch. Es erklärt sich aber diese Tatsache, die manche Forscher, z. B. Reinhold Westphal, zu weitgehenden und zum Teil falschen Schlüssen über das Wesen der griechischen Musik geführt haben, gerade aus der hohen ethischen Stellung, die die griechischen Volkserzieher der Musik zuerkannten. Erwin Rohde („Die Religion der Griechen", 1895) hat sehr schön dargestellt, wie in der Griechenseele zwei Kräfte miteinander rangen: das Streben nach ruhiger Abklärung und der Trieb nach phantastischer Selbstbetäubung. Nietzsche hat diesen Gegensatz als apollinisch-dionysisch scharf herausgearbeitet. Das Bildungsideal blieb den Griechen die Abklärung, die „Sophrosyne", die ihnen wohl gerade deshalb so erstrebenswert erschien, weil sie bei der so starken Leidenschaftlichkeit und leichten Erregbarkeit des Volkes schwer zu erreichen war, weil man andererseits jeden Tag erfuhr, wie diese Leidenschaftlichkeit den einzelnen und das Staatswesen in die schwerste Gefahr brachte. Nun erkannte man mit Recht in der Melodie den Ausdrucksträger und darüber hinaus doch auch wohl den Erreger der Leidenschaft, während der Rhythmus in die verwirrtesten Gebilde Ordnung und Übersichtlichkeit zu bringen imstande war.

So ist also den Griechen das Nebeneinander von Melos und Rhythmus derartig scharf zum Bewußtsein gekommen, daß es zu einem feindlichen Gegeneinander wurde. Aber, und hier liegt der entscheidende Punkt, das ist das Ergebnis einer langen Entwicklung und, wie uns die geschichtliche Darstellung zeigen wird, die Folge der doch ganz natürlichen Vervollkommnung der musikalischen Fähigkeiten. Da denken wir daran, daß die Griechen im Vergleich zu uns in der Jugend der menschlichen Kulturgeschichte stehen. Auf dieser Stufe zeigt sich noch klar, daß alle Künste einer und derselben Urkunst entstammen, daß sie nur verschiedene Äußerungen des gleichen ursprünglichen Triebes sind. Und wenn die Teilung in bildende und redende Künste schon vor aller menschlichen Beobachtungsmöglichkeit liegt, diese beiden Gruppen unter sich sind noch im ganzen Altertum vereinigt und streben nachher immer wieder den Zusammenschluß an. Bei den Griechen zeigt sich die Teilung in zwei Gruppen besonders deutlich. Bei der bildenden Kunst ist es zwar nicht so auffällig: aber wir brauchen nur daran zu denken, daß der rechte

Aufstellungsort für die bemalten plastischen Werke der durch Malerei gezierte architektonische Tempel war. Viel inniger ist die Verbindung der redenden Künste zur „Musenkunst", in der Mimik (Tanz), Musik und Dichtung in schönem Verein wirkten. Die Bezeichnung der höchsten hier erreichten Kunstform, der „Tragödie", verrät die Herkunft aus einem Bockstanz (τραγος, der Bock), also einer mimischen Naturnachahmung, die durch Musik rhythmisch geregelt und durch Poesie „erklärt" wurde. Wir erkennen trotz aller Vollendung das Seitenstück zur Kunst der Naturvölker.

Diese „Musenkunst" meinen die ersten griechischen Philosophen und Theoretiker, wenn sie von Musik sprechen, also eine Kunsterscheinung, die dem Allkunstwerk Richard Wagners verwandt war, nur daß dieses am Ende einer Entwicklung steht, deren Anfang jene bildet. Dieses Musenkunstwerk wurde zerstört, wenn eine der Künste das Übergewicht gewann. Das heißt, die völlige Gleichberechtigung, oder richtiger die genaue Gleichheit des Anteils der Künste besteht immer nur in der Theorie. Da der Schöpfer des Kunstwerks eine Persönlichkeit ist, entscheidet die Art seiner genialen Begabung. So herrscht in Wagners Allkunstwerk die Musik, im griechischen Musenkunstwerk fast immer die Poesie, aber doch so, daß z. B. in der Tragödie bei Äschylos noch die alte choreutische, also mimische Zeremonie deutlich wird, bei Sophokles dank der Abgeklärtheit der Empfindungen die Poesie vorherrscht, während die Leidenschaftlichkeit des Euripides Dichtung und Musik entfesselt, so daß beide gerade dadurch auseinanderstreben, weil sie ihre ganzen Kräfte zur vollen Darstellung des aufgestellten Problems aufbieten. In der Komödie hatte schon früher die Dichtung die Alleinherrschaft an sich gerissen.

In diesem Musenkunstwerk wirkte als gemeinsame, weil ordnende Kraft der Rhythmus. Rhythmus aber nicht in der vergröberten Auffassung von Takt, sondern als Eurhythmie des ganzen Körpers. Die Umsetzungsmöglichkeiten der Musik in körperliche Bewegung erschweren sich im gleichen Maße, wie die Melodie bewegter und mannigfaltiger wird, vor allem aber je mehr sie der ihr ureigenen Fähigkeit bewußt wird, das nur der Seele gehörige Fühlen auszudrücken. Und hier enthüllt sich uns die tiefste Ursache der Melodiefeindschaft gerade der Philosophen und Volkserzieher. Wenn man die seltsame Scheu des Griechen vor den geheimen Abgründen des seelischen Lebens kennt, sein Verlangen nach klarer Wirklichkeitsgestaltung des Lebens überdenkt, ist es leicht erklärlich, daß die Verkünder der apollinischen Lebensgestaltung vor einer in der Melodie gebotenen Entfesselung des unbekannten, unerforschbaren seelischen Lebens sich ängstigten, daß sie dagegen im Rhythmus eine Kraft der Klarheit, der übersichtlichen Ordnung erkannten. Und die ganz einzigartige Bedeutung, die die Griechen der Musik als Lebensmacht zuschrieben, dürfte ihren letzten Grund darin haben, daß gerade wegen der ihr notwendigen Verbindung von Melodie und Rhythmus von ihr eine ordnende Kraft auf das innere Leben des Menschen erwartet

wurde. Aber eben nur so lange, als das Melos den Rhythmus nicht überwucherte.

Im Gegensatz zum griechischen hat der germanische Geist sich kühn in die Abgründe des seelischen Lebens gestürzt. Die höchste Weisheit, das hehrste Erkennen schlummert dem Germanen im Dunkel der Tiefe. Wotan opfert ein Auge, um am Quell Mimirs zu trinken, und bändigt in Liebe Erda, um die Runen des geheimen Seelenlebens zu ergründen. Dank dieser Anlage hat das Christentum mit seiner Betonung alles Seelischen gegen das Sinnliche, mit seiner Verschiebung des Schwerpunktes aus dem Irdischen in ein mystisches Jenseits auf das Germanentum so tief gewirkt, wie auf kein anderes Volk. Fausts Gang zu den Müttern ist nur eine Wiederholung von Wotans Abstieg in die Tiefe. Entsprechend dieser Veranlagung fürs Seelische ist die Entwicklung der Musik als Ausdruck seelischen Lebens und damit die Ausbildung aller Entwicklungsfähigkeiten des Tons in harmonischer Hinsicht bis zur höchsten Polyphonie eine Leistung des Germanentums. Die Griechen dagegen sind gleich den Naturvölkern und asiatischen Kulturvölkern in der Einstimmigkeit stecken geblieben und darum für unser Gefühl, trotz ihrer hohen ethischen Einschätzung der Musik — unmusikalisch.

Die bewundernswerte Durchbildung der griechischen Theorie vom Rhythmus, wie die feine Ausbildung der Tonwerte sind kein Beweis gegen den Mangel an eigentlichem musikalischem Empfinden. Denn beide sind weniger musikalisch, als sprachlich. Für den Rhythmus ist das sofort einleuchtend, wenn man bedenkt, daß das Grundgesetz der poetischen Rhythmik der Griechen nicht auf der Betonung, sondern auf Länge und Kürze der Silben fußt, daß die Art die poetische Sprache zu messen also eine zeitliche Einheit zur Grundlage hat, nicht etwa wie im Deutschen den Stärkegrad der Betonung. Aber es darf nicht übersehen werden, daß die griechische Sprache auch ein sehr entwickeltes und abwechslungsreiches Betonungsgesetz hatte, durch das das Ohr für kleine Tonunterschiede empfänglich wurde. Trägt schon dieser Umstand zur Erklärung der feinen Unterschiede in der Tonskala bei, so kommt hinzu, daß bei dem verhältnismäßig geringen Umfang derselben und der steten Einstimmigkeit des Tones ein schärferes Abgrenzen und Trennen der einzelnen Töne naheliegt. Denn je weniger man auf die Vermehrung des Umfangs eines Gebietes bedacht ist, um so leichter wird sich das scharf umgrenzte genau durchforschen und ausnutzen lassen.

Die griechische Musiktheorie

haben wir nicht aus der Betrachtung griechischer Musikdenkmäler gewonnen; was wir an griechischer Musik besitzen, beschränkt sich auf wenige kleine Stücke. Seit dem 16. und 17. Jahrhundert bekannt sind die drei Hymnen des Mesomedes aus dem 2. Jahrhundert n. Chr., und die vom Jesuiten Athanasius

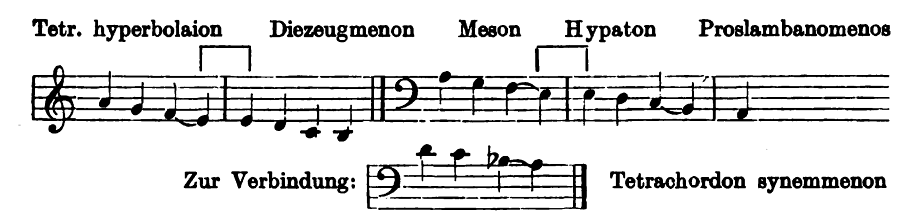
Kircher 1650 veröffentlichte Hymne Pindars aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Hierzu kommen nun einige Funde aus den letzten Jahrzehnten. So der 1883 aufgefundene Seikilos-Stein, auf dem ein Lied als Grabschrift eingemeißelt ist; ferner das seit 1892 in einem Papyrus entdeckte Bruchstück eines Chores von Euripides; endlich die 1893 in Delphi aufgefundene „Apollohymne". Gegenüber diesen geringfügigen Resten praktischer Musik steht eine ziemlich ausgedehnte theoretische Literatur, deren bedeutendste Vertreter der Aristotelesschüler Aristoxenus und Euklid aus dem 4. bzw. 3. Jahrhundert v. Chr. sind. Plutarchs Schriftchen „über die Musik" bietet das Geschichtliche. Durch das ganze Mittelalter hindurch erhielten des Lateiners Boëtius 5 Bücher „de musica", die selber erst geschrieben worden waren, als die antike Welt bereits ins Grab gesunken, eine staunende Ehrfurcht vor der in ihren Erzeugnissen unbekannten griechischen Musik.

Die griechische Musiklehre zerfiel in Harmonik, Rhythmik und Metrik. Gehn wir von den letztern aus, so erkennen wir schon hier die das innere Wesen bedingende Verbindung von Musik und Sprache. Gilt doch die Metrik eigentlich dieser, als Lehre von der Messung der Sprachsilben. Denn, wie schon gesagt, auf Länge und Kürze und nicht auf der Betonung, wie etwa im Deutschen, beruhte der griechische Vers. So war die kurze (◡) Silbe halb so lang, als die lange (—). Durch Zusammenstellung von kurzen und langen Silben entstanden dann die zahlreichen, auch von unserer Metrik übernommenen Versmaße: Jambus (♩𝅗𝅥), Trochäus (𝅗𝅥♩), Daktylus (𝅗𝅥 ♩♩), Anapaestus (♩♩𝅗𝅥), usw. Durch Zusammensetzung von solchen einzelnen Metren erhält man die verschiedenen Versmaße und Strophenformen, die die griechische Poesie sehr reichlich ausgebildet hat.

Man erkennt leicht, daß dieser auf Länge und Kürze beruhenden Messung der Sprache die musikalische Rhythmik in idealer Weise sich verbinden konnte. Ein kleinster Zeitwert (chronos protos) war die unteilbare Grundeinheit; durch Zusammenziehung solcher erhielt man die größeren Zeitwerte. Wie beim Vers lange und kurze Silben, konnte man hier verschiedene Zeitwerte zu Takten, diese zu größeren Gruppen und Perioden zusammensetzen. Der Reichtum der griechischen Rhythmik beruhte nicht in den Taktarten, die infolge des Anschlusses an das Dichterwort naturgemäß beschränkt waren, sondern im kunstvollen Gesamtbau. Wir brauchen uns nur die reiche Gliederung der Chorlieder in der griechischen Tragödie anzusehen, um zu erkennen, daß diese Periodenbildung einen Hauptreiz der griechischen Musik ausmachen mußte.

Schwieriger ist für uns Heutige das Verständnis der griechischen Harmonik, der Lehre von den Tönen. Denn diese ganze Lehre gründete nicht, wie die unsrige, die Beurteilung jedes Tons auf sein Verhältnis zur Tonika und Dominante, sondern war rein intervallistisch. Es würde nur verwirren, wollten wir die Unterschiede der Tonfolgen, Tonarten, Oktavengattungen

und Klanggeschlechter im einzelnen darlegen. Man merke sich als Hauptsache, daß der Grundstock des griechischen Tonsystems nicht die Oktave, sondern das Tetrachord ist. Wörtlich heißt das der Viersaiter und kommt her von der ursprünglich viersaitigen Lyra der Griechen. Diese vier Saiten ergaben vier Töne, und zwar standen die beiden Außentöne im Verhältnis einer reinen Quart. Das Tetrachord bestand aus zwei Ganz- und einem Halbtonschritt, die abwärts gezählt wurden: also e′ d′ c′ h oder a g f e u. a. Die nächste Erweiterung der Tonfolge ergab sich aus dem Zusammenlegen zweier Tetrachorde, und zwar sind die beiden obengenannten die ältesten und bilden die dorische Tonleiter, die Grundlage der griechischen Musik: e′ d′ c′ h, a g f e. Man fügte nun noch eines dieser Tetrachorde oben, eins unten an und zwar jedesmal das mit dem vorangehenden Schlußton beginnende und schloß die ganze Reihe mit dem Schlußton. So erhielt man folgendes Bild:



Die beiden ursprünglichen, aus je zwei im Mittelton zusammenfallenden Tetrachorden gebildeten Diapasons (a′—h und a—H) wurden unter sich durch das Tetrachord d′ c′ b a verbunden, womit der Ton C in das so 16 Töne umfassende Systema teleion, das vollständige System, kam. Von unserem Tonsystem aus würden wir das ganze als A-Mollskala bezeichnen.

Aus diesem Tonmaterial schnitt man Oktaven heraus, die durch die verschiedene Lage des Halbtonschrittes zu verschiedenen Tongeschlechtern wurden. (Wir zählen nun die Töne nach aufwärts);

Dorisch: e f g a h c′ d′ e′;
Phrygisch: d e f g a h c′ d′;
Lydisch: c d e f g a h c (unser Dur).

Aus diesen Hauptgattungen erhielt man durch Versetzung der Tetrachorde in die obere (Hyper) und in die untere (Hypo) Lage folgende Nebengattungen:

Hypodorisch: A H c d e f g a (unser Moll, auch Äolisch genannt);
Hyperdorisch / gewöhnlich Mixolydisch } h c′ d′ e′ f′ g′ a′ h′;
Hypophrygisch: G A H c d e f g (auch Jastisch genannt);
Hypolydisch: F G A H c d e f.

Hyperphrygisch (a—a') und Hyperlydisch (g—g') werden nicht gebildet, da sie gleich Hypodorisch bzw. Hypophrygisch in der höheren Oktave sind. Es sind also im ganzen sieben verschiedene Oktavgattungen oder Tongeschlechter.

Daneben gab es auch Tonarten in unserem Sinne, Transpositionsskalen, die dadurch entstanden, daß man das System auf andere Tonstufen übertrug, wobei die dorische Skala zugrunde gelegt wurde. Benannt wurden diese Tonarten mit dem Namen der Oktavgattung, mit der sie die Lage des Halbtonschrittes gemein hatten. Phrygisch hatte die Halbtonschritte von der 2. zur 3. und 6. zur 7. Stufe: e fis g a h cis' d' e'; lydisch 3:4 und 7:8 = e fis gis a h cis' dis' e' usw.

Wie eine spätere Zeit den Kirchentonarten, schrieben auch die Griechen jedem Tongeschlecht eine besondere Bedeutung zu. Danach war dorisch ruhig, männlich; lydisch weich; phrygisch aufgeregt, enthusiastisch usw.

Aber nicht nur an Zahl der Tongeschlechter, sondern auch in den Klanggeschlechtern waren die Griechen uns überlegen. Denn sie hatten deren drei: diatonisch, chromatisch und enharmonisch. Wieder ist das Tetrachord die Grundlage. Dieses ist: diatonisch, bei 2 Ganztönen und 1 Halbton: h c d e; chromatisch, bei 2 Halbtönen und 1 kleinen Terz: h c cis e; enharmonisch, bei 2 Vierteltönen und 1 großen Terz: h $^1/_4$ c e e $^1/_4$.

Vierteltöne unterscheidet unser heutiges Ohr nicht mehr, — auch bei den Griechen war das enharmonische Geschlecht nur vorübergehend im Gebrauch — und auch unsere Auffassung des Begriffs chromatisch hat sich geändert. Das älteste Klanggeschlecht scheint übrigens auch bei den Griechen eine fünfstufige Tonleiter gewesen zu sein; erst Pythagoras soll die siebenstufige eingeführt haben.

Diesem verwickelten Tonsystem entspricht eine sehr umständliche Tonschrift. Man benutzte dazu die Buchstaben und zwar hatte theoretisch jeder Ton in jeder Tonart und in jedem Klanggeschlecht sein besonderes Zeichen, was deren 1680 ergeben würde. In der Praxis scheint man aber nur mit 134 oder 90 gearbeitet zu haben, von denen die eine Hälfte für die Gesangs-, die andere für die Instrumentalstimme benutzt wurde. —

An Instrumenten besaßen die Griechen Saiten- und Blasinstrumente. Zur einheimischen Lyra (Phorminx) und Kithara kamen im Lauf der Zeit Saiteninstrumente aus Asien. Jede Saite diente nur einem Ton, auf den sie eingespannt war; der Finger oder das Plektron erzeugte die Schwingung. Mannigfach waren die Blasinstrumente (Auloi). Zumeist erinnern sie an unsere Klarinette, Oboe oder Flöte. Die letztere war das ursprünglichste, Pansflöte und Schalmei traten hinzu. Man wußte sehr wohl, daß durch Löcher eine Verkürzung der Luftsäule und damit eine Verschiedenheit der Tonhöhe erzielt werden könne.

Die Geschichte der griechischen Musik

In der Geschichte der griechischen Musik kann man sechs Perioden unterscheiden, deren erste vielfach mit mythischem Gewande die geschichtlichen Ereignisse umkleidet. Die herodotischen Berichte gehen noch über die homerische Zeit zurück. Die stärksten Empfindungen des Volkslebens und die Religion sind auch hier die ersten Anfänge der Musik. Kinder- und Liebeslieder, Arbeitslieder der Ruderer, Winzer, Spinner, Weber, Marschlieder, Tanzlieder bei Festen, der Hymenaios zur Hochzeit, der Threnos beim Begräbnis, Erntelieder geben eine Vorstellung von dem Umfang, den bereits dieses Gebiet annehmen kann. Die zuletzt genannten Gattungen weisen auch schon hinüber aufs religiöse Gebiet.

Hier wurden die Kulturorte Apollos auf Delos und in Delphi die Pflegestätten der Musik und Kunst. Um 1433 v. Chr. setzt Herodot Olenos, den Erfinder des Hexameters, den Begründer des musikalischen Apollokults auf Delos und ältesten Hymnendichter. Viel wichtiger aber wurde der Apollokult zu Delphi, wo um 1400 der Kreter Chrysothemis die musischen Kämpfe einrichtete, die sich schnell zu regelmäßigen Veranstaltungen am Feste der Pythien entwickelten, bei denen der Kampf Apollos mit dem Drachen Python in heiligen Weisen gefeiert wurde. Der Name „Nomos" wurde diesen Weisen zuteil, also „Gesetz", so wie ja im süddeutschen Gebiet auch heute noch das Volk nach Gesetzen, „Gsätzli", „Gsätzel" betet (den Rosenkranz) und singt. Ernst, feierlich und gemessen, wie der Kultus des Gottes, war auch diese Musik. Zur sanften Kithara ertönte sie; die klare, einfache dorische Tonart war ihr natürlich. Aber diesem ernsten Apollodienst trat in der religiösen Verehrung der Erdgottheiten, insbesondere des Dionysos, eine leidenschaftliche Hingabe an die Gottheit, mit wilder Aufregung des geistigen, seelischen und auch körperlichen Lebens entgegen. Und auch dieser Dionysoskult hatte die ihm entsprechende Musik, als deren Begründer vom Mythos Orpheus genannt wird. Darin daß er ein Thrazier war, zeigt der Mythos Asien als die Heimat dieser Musik an; darin daß nach Orpheus Tode seine Leier von den Wellen an das Gestade von Lesbos geschwemmt wird, ist symbolisiert, warum diese Insel später die Hauptpflegestätte dieser Musik wurde.

Ein Seitentrieb des dorischen Kultgesanges in Delphi war der epische Gesang. Die ältere Ilias, die übrigens bei den Griechen nur Saitenspiel kennt, während im Lager der Troer Blasinstrumente erklingen, berichtet zwar von keinem Berufssänger, wohl aber singt sich der Held selber, so Achileus, seine Lieder. In der Odyssee aber treffen wir auf jene Aoden, wie Demodokos und Phemios, die hochgeehrt an den Höfen der Fürsten leben und von kühnen Heldentaten und den Geschicken der Götter künden. Je länger die Heldengedichte wurden, um so unmöglicher wurde der Vortrag durch Gesang; an die Stelle des Sängers trat der Rhapsode, der aber immer

noch den Hexameter, den „heiligen" Vers, beibehielt. Homer bezeichnet zwar schon die Leier als siebensaitig; aber wir dürfen wohl darin eine spätere Einschiebung oder Verbesserung sehen und müssen annehmen, daß in dieser älteren Zeit das Instrument noch ein Tetrachord, also viersaitig war. Auf vier Töne beschränkte sich also auch der Gesang. Das erscheint uns als sehr dürftig; aber wir brauchen nur zu bedenken, daß das „Pater noster" und die „Praefatio" im katholischen Hochamt auch heute noch auf vier und fünf Tönen gesungen werden. Und wie erhaben und groß sind diese Weisen! —

Die zweite Periode der griechischen Musik, mit der erst die eigentliche Geschichte beginnt, umfaßt das siebente Jahrhundert. Die Verschmelzung der beiden Richtungen des Kultgesanges, die Anfänge einer absoluten Musik und die erste außerhalb der Priesterkreise stehende selbstherrliche Komponistenerscheinung sind die Errungenschaften dieses Zeitraumes. Die erste wurde dadurch gewonnen, daß Terpander um 700 aus Lesbos, dem Mittelpunkt des äolisch-orgiastischen Gottesdienstes, nach Delphi kam und dort seine Musik durchzusetzen vermochte. Er wurde nach Sparta berufen, das bis ins 5. Jahrhundert der musikalische Vorort Griechenlands blieb, und gründete dort die musikalischen Wettkämpfe am Feste der Karneen, sowie eine neue, auf lange Zeit hinaus berühmte Schule. Sein „kitharodischer Nomos" war eine siebensätzige Kantate mit Begleitung der von ihm selbst auf sieben Saiten erweiterten Kithara. Auch führte er neue, bewegtere Rhythmen ein, wenn er auch den Wechsel innerhalb desselben Gesangs vermied. Auf Terpanders Schultern stand in rhythmischer Hinsicht Klonas, der an Stelle der Kithara die Flöte als Begleitinstrument des Nomos wählte. Neben der Kitharodie gab es jetzt eine Aulodie (Gesang zur Flöte); neben dem Kitharoden den Flötenspieler (Auloden).

Dagegen wehrte sich der delphische Kultus mit aller Kraft gegen die Flöte als Soloinstrument. Der wahre Grund war wohl weniger der Klang der Flöte an sich, als der Umstand, daß dieses solistische Flötenspiel von kleinasiatischen Musikanten — genannt wird Olympos — eingeführt worden war, die damit gleichzeitig die aufgeregten lydischen und phrygischen Tonarten mitgebracht hatten. Aber die Delphiker blieben nur im Mythus Sieger, wo im Wettkampf zwischen Apollo und dem Flöte spielenden Marsyas der letztere nicht nur moralisch aufs Haupt geschlagen wurde; die erzürnten Musen zogen ihm vielmehr auch ganz unbildlich das Fell über die Ohren. In der Wirklichkeit sannen die Apolliniker auf andere Abhilfe. Sie schufen das Saitenspiel (Kitharisis) ohne Gesang; doch vermochte dieses gegen das klangvollere Flötenspiel nicht aufzukommen. Gerade in Argos, der Heimatstadt von Aristanikos, dem Erfinder der Kitharisis, erhielt das Flötenspiel in der Schule des Olympos seinen Hauptsitz.

Wichtiger, oder jedenfalls segensreicher für die griechische Musik wurde

Archilochos (um 650), der eigentliche Begründer der griechischen Lyrik. Er wurzelte nicht im Kultus, sondern im Volkslied. Den Blumen, die hier wild gewuchert waren, wurde er ein sorgsamer Gärtner. Reiche Rhythmen, die sich den jeweiligen Empfindungen in buntem Wechsel fügten, strophischer Bau, der allem Musikalischen so günstig ist, waren die auffälligsten Kennzeichen seiner Lieder, die von Liebe, Wein und Lenzeslust sangen. Nach dem, was wir früher über den Gesamtcharakter der griechischen Musik gesagt haben, brauchen wir nicht erst zu versichern, daß Archilochos vor allem Dichter war. Aber eben lyrischer Dichter. Und in jenen Zeiten, da die Dichter noch nicht für die Augen von Lesern schrieben, sondern für die Ohren von Hörern schufen, waren sie von Natur Sänger. Archilochos schuf auch die Parakataloge, eine Art Vorläufer des Melodramas, indem er zur Steigerung der Wirkung den Gesang mit Deklamation abwechseln ließ. Er erfand auch die Mehrstimmigkeit, so wie die Griechen sie auffaßten, also zwischen Instrument und Gesang, nicht innerhalb der Vokalmusik. Doch war bei ihm die „Heterophonie", so wie Aristoteles es später verlangte, nur ein gelegentliches „Hedysma", eine Würze, die am besten wirkte, wenn sie vorsichtig und selten angewendet wird. —

Die dritte Periode, der die zwei ersten Menschenalter des sechsten Jahrhunderts zugeteilt werden, bildet die getreue Fortsetzung der vorigen. Vorort bleibt auch jetzt Sparta. Bereicherung der Rhythmik und der Tonarten sind die mehr äußere Erscheinung; weiteres Eindringen des Volkstümlichen und kunstgerechte Ausbildung desselben der mehr geistige Inhalt. Aus der volkstümlichen zur kunstmäßigen Pflege erhoben wurde vor allem das Chor- und Tanzlied. Thaletas aus dem leichtlebigen Kreta brachte diese Chöre nach Sparta, wo sie bald zu den Waffenspielen der Jugend erklangen. Der Äolier Alkman schuf das liebliche Gegenstück der Parthenien d. i. Jungfrauenchöre, die die Mädchen beim Reigenspiel sangen. Da dieses zumeist wohl in regelmäßigen Gegen- und Wechselbewegungen bestand, erklärt es sich, daß seine Chöre eine regelmäßige Gliederung in paarweise Strophen erhielten. Diese Entwicklung zum Chorgesang machte rasche Fortschritte. Tisias in Himera erhielt sogar den Beinamen Stesichoros d. i. Choraufsteller, weil er seine großen Balladen vom Chore singen ließ und zwar in drei Strophen, deren zwei erste als Strophe und Gegenstrophe gleich gebaut waren und von den beiden Chorhälften gesungen wurden, während die letzte, der Nachgesang, dem ganzen Chor zufiel. Die Einführung des Chorgesangs in den Gottesdienst geschah durch Arion in Korinth, der den Dithyrambus, das Preislied auf Dionysos, chorisch singen ließ. Hier sehen wir bereits die Ansätze zur dramatischen Darstellung. Denn Arion stellte seine als Satyrn verkleideten Choreuten im Halbkreis um den Altar auf, ließ sie bei Tanz und Gebärdenspiel singen und führte den Wechsel zwischen einem solistischen Vorsänger und dem Chor ein. Nietzsche behauptet darum in der „Geburt der

Tragödie", daß diese „aus dem tragischen Chor entstanden ist und ursprünglich Chor und nichts als Chor war".

Zu dieser Pflege des Chorgesangs tritt die Bereicherung der lyrischen Ausdruckswelt durch die drei großen Dichter Alkaios, Anakreon und Sappho. — Nicht im einzelnen erwähnt seien die Fortschritte mehr technischer Art: die Vermehrung der Tonarten, die durch den wechselseitigen Austausch der bei den einzelnen Volksstämmen einheimischen bewirkt wurde; die erhöhte Bewegungsfreiheit im Rhythmus, im Wechsel der Tonarten, die sich mit der stärkeren Übung von selbst einstellte und nachträglich — so ist ja immer der Weg — von der sich erst sträubenden Theorie gebilligt wurde.

Auch den Delphikern nutzte ihr Sträuben gegen das Flötenspiel nichts. Denn um 580 setzte Sakadas aus Argos die Zulassung des Flötenspiels bei den Pythien durch, in dem er den Kampf Apollos mit dem Drachen, der sonst gesungen wurde, durch sein Flötenspiel so anschaulich in Tönen malte, daß ihm der Preis zuerkannt wurde. So hätten wir also hier ein Stück „Programm-Musik". Mag man die Phantasiekraft der damaligen Griechen als noch so lebendig annehmen, so bleibt doch die Voraussetzung für solche Wirkung ein ziemlich ausgebildetes und wechselreiches Spiel. Da für die gedächtnismäßige Überlieferung eines solchen hier die Stütze des leichter haftenden Wortes fehlte, stellte sich zunächst für die Instrumentalmusik das Bedürfnis nach einer Notenschrift ein. Man wählte für diese das alte griechische Alphabet.

Um dieselbe Zeit liegt die erste theoretische Beschäftigung mit der Musik durch die Pythagoräer. Sie traten an die Musik nicht als Musiker, sondern als Philosophen heran. „Alles ist Zahl", war ihr oberster Grundsatz. So erforschten sie nicht die akustischen, sondern die mathematischen Verhältnisse der Töne zueinander. In ihren Ergebnissen fanden sie eine Parallele zu den Gesetzen der Weltordnung (Sphärenmusik). Daraus wieder flossen ihre Anschauungen von den ethischen und moralischen, ja sogar medizinischen Wirkungen der Musik, die durchs ganze Mittelalter, ja bis in unsere Zeit nachgewirkt haben. —

Die vierte Periode hat man auch als die klassische bezeichnet. Der Schauplatz der Entwicklung ist jetzt Athen, das mit der politischen Vorherrschaft auch die künstlerische gewonnen hatte. Die lebenslustige Handelsstadt mit ihrem reichen Fremdenverkehr, ihrer leichtblütigeren Bevölkerung war der Entwicklung der Kunst günstiger, als das ernste und konservative Sparta. Was hier das Vorrecht einzelner bevorzugter Kreise gewesen war, wurde in Athen Gemeingut des Volkes.

Die Kunst in der Volksgunst, — ein zweischneidiges Verhältnis. Das Größte wird wohl so erreicht, aber immer droht die Gefahr, daß die Kunst um die Gunst der Menge buhlen muß. Das sehen wir auch in Athen. Die Entwicklung war vorgeschrieben. Sie hielt ja getreu mit der Poesie Schritt.

Aus der erzählenden, epischen Darstellung der vergangenen Taten der Vorfahren war man zur poetischen Durchdringung des eigenen Lebens in der Lyrik gelangt. Der Weg wies nun dahin, daß man sich ein beliebiges Stück Leben dichterisch gestaltete und vorführte, also zum Drama. Im Dithyrambus Arions haben wir die Ansätze zu einem solchen gesehen.

Auf diesem Wege schritten in Athen Simonides von Keos (556—466) und Pindar aus Theben (522—442) weiter. Vor allem der erstere suchte in seinen Chören neben der Dichtung die Musik und den Tanz gleichmäßig zur Wirkung zu bringen. Auch in der Instrumentalbegleitung wurde er reicher, indem mehrere Instrumente mitwirkten. Pindar tat den folgenden Schritt, daß Instrumente verschiedener Art (Flöten und Kitharen) gleichzeitig die Begleitung ausführten. Man konnte also schon von einem Orchester reden. Dabei entwickelte sich dann jene Spielweise, die man bei den Griechen als Mehrstimmigkeit bezeichnen kann, für die ihre eigene Bezeichnung „Heterophonie" aber charakteristisch ist. Denn wie Riemann (Handbuch der Musikgeschichte I. S. 6.) ausführt und ausführlich begründet, „kann höchstens zugegeben werden, daß die Griechen eine Art Verzierung oder Variierung der Melodie gekannt haben, indem das begleitende Instrument, das fortgesetzt die Melodie der Singstimme mitspielte, an geeigneten Stellen einzelne weitere Töne einschaltete und gelegentlich Pausen der Melodie durch deren Zeitwert ausfüllende, den Rhythmus ergänzende Töne überbrückte". — Übrigens war auch der Gesang entsprechend weitergebildet worden. Die Stimme mußte doch mit den Instrumenten wetteifern. Sie wurde bewegter, kolorierte wohl gar. Der ganze Apparat bei diesen Choraufführungen war nun bereits so verwickelt, daß man auch für die Singstimme eine Notenschrift brauchte, für die man das neu-jonische Alphabet wählte, und Dirigenten zum Einstudieren nötig hatte. Lasos aus Hermione, der im letzten Drittel des 6. Jahrhunderts wirkte, war ein solcher, sogar ein schriftstellernder, der eine Gesangs- und Kompositionslehre verfaßte. —

Aus dem Chorgesang war das Drama geworden. Die Entwicklung ist leicht erklärlich. Daß man zwischen den Chören die Taten erzählte, die man in den Chören feierte, war der erste Schritt; daß man sie mit verteilten Rollen mimisch vorführte, der zweite. Bei Äschylos (525 bis 455) erkennt man noch deutlich die Anfänge; sein Drama ist noch mehr Oratorium. Denn das Hauptgewicht liegt auf den Chören, sie geben dem Ganzen die Gliederung. Ein Prolog ging voraus; er gehörte nicht zum eigentlichen Stück, wurde deshalb auch bloß gesprochen. In allem übrigen waren Poesie und Musik, so wie wir es bereits gewohnt sind, in steter Verbindung. Vier Chöre bilden den großen Rahmen: Einzugs- und Abzugslied stehen an Anfang und Schluß, die beiden Standgesänge (Stasima) bilden die Akteinschnitte. Zwischen diesen Chören lag das eigentliche Drama, das auch musikalisch seine Steigerungsgrade vom rezitativischen oder melodramatischen Dialog zur Arie im Mo-

nolog und den Ensembles in den durch die Handlung hervorgerufenen Chorliedern hatte. Flöte und Kithare, diese letztere als das leisere Instrument mehr beim Rezitativ und Melodrama, führten die stete Begleitung aus. Das griechische Drama war so seiner Natur nach eine innige Verbindung von Dichtung, Musik und Mimik (Tanz). Sophokles (496—405) bedeutet das Ideal in der gleichmäßigen Beteiligung der drei Künste.

Die fünfte Periode führt uns vor, wie dieses Verhältnis aus dem Gleichgewicht geriet. — Wohl jedem Leser ist bei der Charakteristik des griechischen Dramas der Gedanke an Richard Wagners Gesamtkunstwerk gekommen. Auch Wagner wollte ja diese Ineinanderwirkung von Dichtung, Musik und Mimik. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß unser Musikdramatiker wieder zusammenführen wollte, was getrennt gewesen, daß nach seiner Meinung die Weiterentwicklung an diese Verbindung geknüpft war. Umgekehrt waren im griechischen Drama die drei Künste noch eine Einheit, weil sie bisher noch nicht einzeln zur Selbständigkeit gelangt waren. Diese erheischte hier nun gerade die Trennung. Denn noch stand ja das Drama rein dichterisch betrachtet in seinen Anfängen. Es hatte sich damit begnügt, bekannte Vorgänge der Götter- und Heroengeschichte vorzuführen. Wie aber, wenn es sich die Aufgabe stellte, das Leben, das man selber lebte, auf die Bühne zu bringen? Wie, wenn der reale Mensch mit seinen Leidenschaften zum Gegenstand der Darstellung, wenn das Drama mit einem Wort zum Charakterdrama wurde? Konnte die Musik dann auch noch mit? Konnte sie auch dort die Erhöhung des Dichterwortes sein, wenn sie mit der Erscheinung des tatsächlichen Lebens, das man jetzt vorführte, in Widerspruch stand? Und auf der andern Seite die Musik! Sie stand doch auch erst am Anfang ihrer Entwicklung. Das hatte man ja erfahren, indem man sie mit jedem Tag reicher, bewegter, mannigfaltiger werden sah. War dieser Weg schon zu Ende? Waren die musikalischen Möglichkeiten erschöpft? —

Auf beide Fragen ist mit Nein zu antworten. Und nun die Frage: Konnte in der vorhandenen, naturgeborenen Form des Allkunstwerks, als das sich das griechische Drama des Äschylos und Sophokles darstellt, jene Weiterentwicklung von Dichtung und Musik sich vollziehen, ohne diese Form zu sprengen? Auch hierauf ist mit Nein zu antworten. Denn jene war nur möglich, war wenigstens jetzt nur möglich, wenn sich die Künste trennten. Die Griechen haben diese Trennung nicht vollzogen, sie haben an der ihnen überkommenen Form des Allkunstwerks festgehalten. Andererseits vermochten sie dem Trieb der Einzelkunst nach Entwicklung nicht zu widerstehen. Es mußte deshalb ein wechselseitiges Sichbekämpfen der einzelnen Künste entstehen, das jede künstlerische Harmonie zerstörte. Die Geschichte des griechischen Musikdramas ist wie ein Vorbild der Geschichte der späteren Oper. Auch darin, daß die Komödie im Dialog die unbegleitete Rede dem Rezitativ oder Melodram vorzog. Das ist leicht erklärlich, da es natürlich dem Dichter

darauf ankommen mußte, daß keine Witzpointe ungehört verhallte. Dann aber brachte die Komödie, man denke an Aristophanes, eine neue unbekannte Handlung, die die Aufmerksamkeit der Zuhörer erheischte, endlich bekannte Charaktere aus dem tatsächlichen Leben, bei denen es zu unnatürlich gewirkt hätte, wenn sie singend aufgetreten wären. Wir haben also hier ein ähnliches Verhältnis wie später bei der komischen Oper, die auch der Verständlichkeit wegen die Musik immer zurückdrängte.

Im allgemeinen aber war die Genußsucht des Volkes, seine mit dem Reichtum steigende Verweichlichung, die nach den Sinnen schmeichelnden Genüssen verlangte, der Bevorzugung der Musik auf Kosten der Dichtung günstig. Die Melodien werden immer beweglicher, nicht nur im Tempo, sondern auch in der Weite der Tonschritte. Der häufige Wechsel der Tonarten und Tongeschlechter, eine Vorliebe für die nervenfeinen Tonunterschiede des enharmonischen Klanggeschlechtes, andererseits die Verstärkung der Instrumentation, die Aufhebung der Strophenform, an deren Stelle das mehr Überraschungen bietende durchkombinierte Lied tritt, endlich eine sinnfällige, dem plumpen Instinkt ja immer schmeichelnde Tonmalerei — das sind die wichtigsten Mittel, mit denen man die rein instrumentale Wirkung zu steigern versuchte.

Abgesehen von der Störung des fein abgewogenen Verhältnisses der Künste untereinander stellten sich nun zwei Wirkungen ein, die für die Folge von der größten Bedeutung waren. Mit der Bereicherung der Musik war ihre Ausführung naturgemäß schwieriger geworden. Zur Bewältigung dieser Aufgaben reichten die dem Volke entnommenen Liebhaberkräfte nicht mehr aus. Dazu bedurfte es des Berufsmusikers. Es ist aber natürlich, daß dieser bezahlte Berufskünstler nun auch danach strebte, sich möglichst hervorzutun. So erhielt die griechische Musik den Virtuosen, von dem sie bislang verschont geblieben war.

Auf der andern Seite verlor sie den Poietes, den Dichterkomponisten. Bisher war alle schöpferische Tätigkeit in einer Hand vereinigt gewesen: Dichter, Komponist und Inszenesetzer (der mimischen Chöre usw.) war eine einzige Person. Es ist nun klar, daß solche „vielfältigen" Genies, wie Richard Wagner, im Altertum genau so selten waren, wie heute. Wenn der Poietes im alten Sinn sich öfter gefunden hatte, so war das nur möglich gewesen, weil die einzelnen Künste so einfach auftraten. Jetzt trat der Fall ein, daß des Dichters kompositorische Fähigkeiten nicht mehr ausreichten. Er mußte also einen Komponisten zu Hilfe nehmen. Mit diesem Augenblick war die ideale Einheit zwischen Wort und Ton dahin. Bald wurde, so ist ja der Lauf auch später bei der Oper immer gewesen, der Komponist die Hauptperson. Der Dichter schreibt für ihn einen „Text".

Schon beim dritten der großen griechischen Tragiker, bei Euripides (480—407) haben wir diese Verhältnisse. Er ließ sich für die Komposition

von seinen Freunden Kephiosophon und Timokrates helfen, verlegte den Nachdruck nicht auf die Chöre, sondern auf die Bravourarien für die Solisten und gab mehr auf melodische Wirkung, als auf sinngemäße Deklamation. Beim wenig jüngeren Agathon (448—401) vollendet sich dann die Wandlung des **dramma per musica** zur Oper. Aus den satirischen Komödiendichtern, vor allem aus Aristophanes, erfahren wir von dieser Entwicklung. Denn sie überschütten diese ganze Art mit bitterstem Spott. Man lese einmal des Aristophanes „Frösche", vor allem jene Szene in der Unterwelt, wo Äschylos und Sophokles vor dem Richterstuhle des Dionysos ihre Grundsätze entwickeln, und Euripides mit seinen alle rechte Deklamation zerstörenden Koloraturen wie ein Urbild Beckmessers verhöhnt wird.

Auch darin bietet die griechische Musikgeschichte ein Seitenstück zur spätern Entwicklung, daß der Zug zum Opernhaften sich nicht auf das Theater beschränkte, sondern auch die andern Musikzweige ergriff. Die Namen Melanippides, Phrynis, der, ein antiker Richard Strauß, die Geburtswehen der Semele musikalisch illustrierte, Philoxenos, Timotheos, der Komponist eines „Seesturms", kennzeichnen diesen Abstieg. Die religiöse Musik wurde mit hineingezogen. Aus ihr stammte ja der Dithyrambus, aus dem sich im Theater das Musikdrama entwickelt hatte. Nun wirkte das Theater zurück auf die Kirchenmusik, wo der Solist mit allen seinen Unarten sich in die choralen Vorträge eindrängte, und der Instrumentalist eine wichtige Person wurde. So ist es begreiflich, daß Sokrates wie Plato sich von dieser nervösen, weichlichen und äußerlichen Musik entrüstet abwendeten. Sie konnte wirklich nur den Charakter verderben. Aber die Sehnsucht nach der alten, ernsten, sittlichen Musik blieb ungestillt. Griechenland brachte keinen Reformator hervor. Mit dem politischen Verfall kam auch der geistige. Die Schlacht von Chäronea (338) bedeutete das Ende; mit ihr beginnt die letzte Periode der griechischen Musik, die Periode der Virtuosität und der nicht mehr produktiven Theorie.

Der Schauplatz der Entwicklung dieser sechsten Periode ist zunächst der Hof des neuen makedonischen Weltreichs. Man übernahm hier die griechische Kultur, da man keine eigene hatte. Und da man nicht die Kraft hatte innerlich Neues zu schaffen, so suchte man das Neue in äußerlichem Glanz. Wohl mahnte Kaphesias, man solle nicht im Großen das Schöne, sondern im Schönen das Große suchen. Aber Massenentfaltung in jeder Hinsicht war das Kennzeichen des ganzen Betriebs. Am ehesten hätte noch die Mehrstimmigkeit im Instrumentalspiel ohne Gesang zu einer Weiterentwicklung führen können. Aber den Griechen war offenbar diese Gabe nur in sehr beschränkter Weise verliehen. So verfiel man auf das Massenaufgebot. Die Lyra hatte jetzt vierzig Saiten, also das Zehnfache der ursprünglichen Zahl; die neu aufkommende Wasserorgel ist im Grunde die massige Gestalt der Blasinstrumente. Hatte früher ein Flötenbläser genügt, so stellte man nun Orchester von sechshundert Musikern zusammen. Jetzt war die

Blüte des Virtuosenkults. Moschos wurde gefeiert, weil er den Ton besonders lang aushalten konnte. Man zahlte den Virtuosen Riesenhonorare, die die der Helden vom hohen C in unsern Tagen hinter sich zurücklassen.

Es ist natürlich, daß auch dieser Zeit ernstere Geister und gesundere Gemüter nicht fehlten. Manche Musikfunde bestätigen, daß auch jetzt noch abgelegenere Orte konservativer und damit in diesem Falle künstlerischer blieben. Aber im allgemeinen mußte sich diesen anders gearteten Männern bald die Überzeugung aufdrängen, daß es gegen diese Strömung kein Anschwimmen gab. So blieb ihnen nur ein Weg übrig, die wissenschaftliche Beschäftigung mit der alten Musik. Aristoxenos (geb. 350 zu Tarent), der bedeutendste der Theoretiker, gewährt uns einen Einblick in die Gemütsverfassung dieser Bewunderer des alten Hellenentums. „Wir tun," so hebt ein Buch an, „dasselbe wie die Einwohner von Pästum; einst Hellenen, sind sie in Barbarei versunken, zu Tyrrhenern oder Römern geworden und haben ihre alte hellenische Sprache und Kultur aufgegeben. Bloß eines der alten hellenischen Feste feiern sie noch; da gedenken sie der angestammten Namen und Bräuche und jammernd und weinend gehen sie auseinander. Ebenso wollen auch wir jetzt, wo die Theater in Barbarei versunken sind, wo die Musik der großen Menge zur tiefsten Stufe herabgekommen ist, hier in unserem nur Wenige umfassenden Kreise der alten Musik gedenken, wie sie ehedem war." Es mußte bei theoretischen und geschichtlichen Studien bleiben; die Bestrebungen zu einer Wiederbelebung der alten Musik blieben fruchtlos. Aristoxenos soll darüber so verbittert und traurig geworden sein, daß er nicht mehr lachen konnte. Er sah im Niedergang seiner geliebten Kunst das Ende der antiken Kultur überhaupt.

Dieses Ende kam für die Musik in

Rom

Die Römer vermochten nur zu übernehmen; sie nahmen das, was sie vorfanden, Virtuosentum und Masseneffekte, und vergröberten es nach ihrer Art. Aber Rom übernahm nicht nur von Griechenland, es nahm, wo es etwas vorfand. So kam Asien nach Rom. Und wenn das Griechentum, selbst noch in seinem Verfall, die Musik als Kunst um der Kunst willen gepflegt hatte, — mit den Sängerinnen, Tänzerinnen und Spielerinnen des üppigen Orients kam eine Musik nach Rom, die dasselbe war, was ihre Trägerinnen: eine Dirne niederer Lüste.

Über diesen Tiefstand kann die übertriebene Pflege der Musik in Haus und Öffentlichkeit nicht hinwegtäuschen. Ärger, als im Rom der Kaiserzeit, hat man nirgends unter der Plage einer seichten, wo nicht gemeinen Massenmusik gelitten. Die Kaiser selbst beteiligten sich an dem Treiben, und Nero ist eine kaum zu übertreffende Verkörperung des eitlen und hohlen Dilettanten.

Als eigenes Gebiet hat Rom die **musica muta** d. i. die von Musik begleitete Pantomime ausgebildet.

Auch jetzt noch blühte die theoretische Musikwissenschaft, deren Pflegestätte vor allem Alexandria war. Aber diese Wissenschaft entbehrte der einzig fruchtbaren Verbindung mit der lebendigen Musikübung, die freilich in ihrer Verwilderung jeden ernsten Geist abstoßen mußte. Darum verfiel die Musiktheorie in unfruchtbare Spekulationen. So bildeten die Neupythagoräer weniger die akustisch-mathematische Forschung über die Verhältnisse der Töne aus, als die mystisch-okkultistische Bedeutung der Zahlen und Töne. Die Anschauung der alten Pythagoräer von der musikalisch-harmonischen Ordnung der Welt und des Menschen wurde zu einer Ethoslehre der Musik erweitert. Damals war die ganze Welt von einer Sehnsucht nach göttlicher Erlösung erfüllt, die man durch neue Verachtung des sinnlich-körperlichen Lebens erzwingen zu können hoffte. In dieser asketischen Stimmung, die durch die Vermengung mit jüdischen Vorstellungen (Philo von Alexandria) noch verstärkt und nach der verstandesmäßig-allegorischen Seite geschoben wurde, war für die Musik als selbständige Schönheitskunst kein Platz. Sie diente der Religionsphilosophie, mehr noch allerlei damit verquickten Zwecken, wie der Weissagung, der Heilkunst u. a. Und wenn auch Plotinus, der letzte große Philosoph des Altertums, aus Elementen platonischer und aristotelischer Anschauungen eine Lehre vom Schönen aufbaute, so ist sie doch derartig mit ethischen, metaphysischen und theologischen Gedanken durchsetzt, daß sie einer eigentlichen Kunstübung in unserem Sinne eher hinderlich war. Die Neuplatoniker haben diese Entwicklung weiter geführt und von ihnen ist sie in die Ästhetik des christlichen Mittelalters übergegangen.

Hier hat sie sich allerdings nur als Theorie behaupten können, denn jetzt wurden neue Kräfte wirksam, aus deren Zusammenstoß und Vermengung mit dem Überkommenen das, was wir als Musik empfinden, überhaupt erst geboren wurde. —

Zweiter Teil

Die Geburt unserer Musik

Es bleibt die merkwürdigste Erscheinung der ganzen Kunstgeschichte, wie spät die Musik zu der Kunst wird, die wir als Musik empfinden. Noch enger ist der Kreis der Musik, die wir zu genießen vermögen. Er umschließt knapp das Schaffen der letzten vier Jahrhunderte, und auch da bedarf es schon zahlreicher Hilfsbrücken, um den Weg über viele Klüfte einer uns fremdartig, verschnörkelt oder gezwungen anmutenden Ausdrucksweise zu finden, die uns umso mehr stört, als wir im Verlangen nach unverfälschtem Gefühlsausdruck durch alles peinlich berührt werden, was uns als leere Form und darum als bloße Formel erscheint. Sehen wir genauer zu, was uns von der jenseits J. S. Bach und Händel liegenden Musik noch lebendig berührt, so ist's der evangelische Kirchenchoral, die reine Gotik der katholischen Kirchenmusik, wie sie durch die Namen Palestrina und Orlandus Lassus charakterisiert wird und — von dem einen und andern ungewohnten, übrigens leicht unserem Gehör anzupassenden Tonschritt abgesehen — die Welt des Volksliedes, die von 1450 bis 1600 so reich ausgebaut wurde. Und eines kommt dann noch hinzu, zu dem wir von dieser Grenze durch einen fast ein Jahrtausend fassenden Schritt gelangen: der römische Choralgesang, der uns in dem ihm gehörigen Rahmen des katholischen Gottesdienstes sowohl in seiner kunstvollen Ausbildung als sogenannter gregorianischer Choral, wie in den ureinfachen Gebilden des Hymnen- und Psalmengesanges mit elementarer Gewalt zu packen vermag.

Wir finden demnach als lebendige alte Musik: den stärksten Ausdruck der christlichen Religion in der katholischen und deutsch-evangelischen Kirche und die Aussprache des Volkstums in den unter germanischem Einfluß stehenden Ländern (das deutsche Sprachgebiet, die Niederlande, Nordostfrankreich).

Was sonst in diesen Ländern an Musik geschaffen wurde, ist für uns veraltet. Das ist seltsam, wenn wir bedenken, wie leicht die Schöpfungen der andern Künste, Dichtung, Malerei, Plastik und Architektur — für uns lebendig werden, wohl gar in ihrem Alter einen besondern Stimmungswert gewinnen. Aber noch viel merkwürdiger ist, daß alle außerhalb der gekennzeichneten Gebiete geschaffene Musik für uns in sich tot ist.

Alles was die Phonogrammarchive an Musik der Naturvölker aufstapeln, erschließt sich günstigstenfalls unserm wissenschaftlichen Verständnis, dringt

aber nirgends in unsere Seele. Dieses Nacheinander geplärrter Töne, deren Aufeinanderfolge uns beziehungslos erscheint, stammt aus einer der unsrigen fremden Welt, zu der wir kein Bindeglied finden. Auch unsere einfachsten Tongebilde erwachsen aus einer ganz andern Art. Man mag bei den gleitenden und schleichenden Melodien der Naturvölker an Reptilien denken, während unsere einfachsten Melodien etwas aufrecht Schreitendes, aufwärts Strebendes haben. Nach v. Hornbostels Vorgang unterscheidet man denn auch horizontale und vertikale Musik. „In einem einzigen unserer Akkorde baut es sich auf wie ein Gebirgsprofil, wenn wir an die Einstimmigkeit der Naturvölker denken. Vergleichen wir etwa die uralte Panflöte und ihre wenigen und kümmerlichen Töne mit der ganzen Fülle und plastischen Kraft unserer Orgel, dann haben wir ein klassisches Beispiel für den Unterschied der horizontalen und vertikalen, oder, wie man es auch auseinanderhalten kann, zwischen der zwei- und der dreidimensionalen Musik" (W. Pastor).

Das liegt nicht nur am Tiefstand der Naturvölker, denn unser Verhältnis ist dasselbe gegenüber der Musik der asiatischen Kulturvölker, die doch vielfach eine der unsrigen an Alter überlegenen Kulturentwicklung hinter sich haben. Aber wenn wir von der verstandesmäßig-errechneten oder mystisch-symbolischen Theorie absehen, ist der Abstand zwischen den musikalischen Leistungen der höchstentwickelten asiatischen Kulturen und der Naturvölker nur klein, was um so schwerer ins Gewicht fällt, wenn wir die großartigen Schöpfungen dieser Asiaten in den andern Künsten bedenken. Demnach muß der Grund für die Nichtentwicklung ihrer Musik im Wesen derselben oder in einem Mangel der Anlage dieser Völker liegen, wenn nicht, was am wahrscheinlichsten ist, beide Tatsachen wechselseitig bedingt sind.

In dieser Auffassung bestärken uns die alten Griechen. Denn „nehmen wir die griechischen Melodien nackt für sich, so bleiben sie unserm Tonempfinden — ich spreche nicht von dem mannigfachen theoretischen Interesse, das sich an sie knüpft — so fremd wie chinesische." E. Graf, dessen vorzüglicher Studie „Der Kampf um die Musik im griechischen Altertum" (1907) wir diesen Satz entnehmen, fügt hinzu: „obwohl sie an dem Wege liegen, der zu unsern himmlischen Symphonien führt." Liegen sie wirklich an diesem Wege? Hat sich der sonst so schlagfertige Beurteiler hier nicht durch unser ganzes Gemütsverhältnis zur griechischen Kultur beirren lassen? Gewiß ist nicht nur die Musiktheorie der Griechen ein tief durchdachtes, wohlgegliedertes Gebäude, zeugt nicht nur ihre musikalische Ethoslehre von einer erhabenen Auffassung der Musik, wie sie den asiatischen Kulturvölkern fremd geblieben ist. Wir wissen überdies, daß in der besten Zeit des Hellenentums die Musik mit seinem erhabensten Kunstwerk so innig verwachsen war, daß über zwei Jahrtausende später Richard Wagner darin sein Leitbild erblicken konnte. Aber war das wirklich eine Musik, die „an dem Wege liegt, der zu unsern himmlischen Symphonien führt?" War sie nicht trotz aller schönen Worte nur die Dienerin,

ja letzterdings nur ein technisches Ausdrucksmittel der andern ihr verbundenen Künste, wobei dann die wahre Kraft in diesen lag? Denn die griechische Dichtung vertrug die Trennung von der Musik für die Griechen, wie die Entwicklung der Komödie beweist, und erst recht für uns, die wir ihre Tragödien auch ohne Musik als gewaltige Kunstwerke empfinden. Die Musik aber verfiel, als sie nach Selbständigkeit strebte, weil sie an die Stelle der weggelassenen Dichtung nichts zu setzen hatte, weil ihr mit andern Worten ein eigentlicher musikalischer Gehalt fehlte. Dieser Fall konnte nur eintreten, wenn auch dem Griechenvolke diese Anlage abging, wie den Naturvölkern und den Asiaten. Einige scheinbar widersprechende Punkte wird man auf anderem Wege erklären müssen, so daß vielleicht der Mythos, der Orpheus aus Thrazien einwandern läßt, nicht auf asiatische, sondern auf nordische Einflüsse deutet. Vielleicht muß man die Nichtentwicklung der Harmonie bei den Griechen als eine ähnliche Verkümmerung unverstandener fremder Anregungen ansehn, wie wir ihr bei den Naturvölkern begegnet sind (vgl. S. 27). —

Für uns ist es um so unbegreiflicher, daß die Musik so spät erst zu einer echten Kunst geworden ist, als sich nirgendwo das persönliche Fühlen so rein und voll ausdrücken läßt, wie in ihr. Aber gerade hier liegt auch die Erklärung für die Erscheinung. Das Gefühlsleben, das Innenleben war im Altertum überhaupt wenig ausgebildet; wir brauchen nur an die Stellung der Frau und die Sklaverei zu denken. Das Altertum hatte überdies, und damit hängt die geringe Entwicklung des Gemüts aufs engste zusammen, sein ganzes Augenmerk auf die Außenwelt gerichtet und vernachlässigte darüber die Innenwelt, das Seelenleben. Die Bedeutung, die die Mysterien gewannen, ist das beste Zeugnis dafür, daß der Antike in ihrer Blütezeit dieser Mangel wohl bewußt war. Zu seiner Überwindung ist sie nicht gekommen; denn eine gelegentliche, heimliche (Mysterien) Beschäftigung mit diesen Fragen konnte gegenüber der glänzenden, öffentlichen Pflege der entgegengesetzten Weltanschauung nicht aufkommen.

Hier brachte erst das Christentum die Wandlung. Denn es lenkte den Blick durchaus von der Außenwelt ab und dem Seelenleben zu. Je mehr aber dieses Innenleben an Geltung gewann, um so schärfer mußte der Gegensatz zur antiken Kunst werden, die gleich dem antiken Leben nicht das Persönliche, sondern das Allgemeine, nicht den Charakter, sondern den Typus gesucht hatte. Das gilt nicht nur für die bildende Kunst, wo es auffällig ist, sondern auch für die Dichtung. Je mehr wir die Charaktere der alten Dichtung prüfen, um so mehr erkennen wir, daß sie Typen sind und nicht charakteristische Persönlichkeiten, wie sie etwa Shakespeare bietet.

Der Musik aber fehlt der Ausdruck des Typischen. Sie hat zwar dafür auch ihr Ausdrucksmittel im Rhythmus. Er gibt z. B. den Tänzen und Märschen typische Gestaltung. Aber der Rhythmus ist schon deshalb nicht das eigentlich Musikalische, weil er nichts ausschließlich Musikalisches ist. Die

Poesie und die Mimik im Tanze besitzen ihn in gleichem Maße. Es ist sehr bezeichnend, daß die Musik erst dann zu einer höheren, selbständigen Entwicklung gelangte, als man den Rhythmus völlig überwunden hatte und die Empfindung fessellos in Tönen ausströmen ließ. Denn so erklärt schon der heilige Augustinus den iubilus, eine der eigentümlichsten Erscheinungen des frühchristlichen Gesanges: „Die Sänger," so lautet des Kirchenvaters Erklärung, „vom Texte der Lieder allmählich zu heiliger Freude begeistert, werden bald von heiligen Gefühlen so überfüllt, daß sie durch Worte gar nicht auszudrücken vermögen, was in ihrem Innern vorgeht; sie lassen deshalb das Wort beiseite und strömen ihre Gefühle in eine Jubilation aus. Die Jubilation ist nämlich ein Gesang, der den Aufschwung desjenigen Herzens offenbart, welches durch Worte seinen Gefühlen keinen Ausdruck zu geben vermag."

Damit war die christliche Musik zur Auslösung einer Überfülle inneren Gefühls geworden, das zum stimmlichen Ausdruck in schmerzvollem Aufschrei, lustigem Jauchzen oder seligem Jubilieren zwingt — für unser Fühlen der Ursprung der Musik überhaupt.

Danach erscheint die junge christliche Kirche als die Geburtsstätte unserer Musik, und die Musikgeschichte war um so eher bereit sie als solche anzuerkennen, als die ganze sichtbare Entwicklung dieser Kunst übers erste Jahrtausend unserer Zeitrechnung hinaus sich innerhalb der Kirchenmauern vollzieht. Hier sah man nicht nur im einstimmigen Gesang die vollkommene Schönheit des gregorianischen Chorals ausbilden; auch die Mehrstimmigkeit erklomm hier von rohen Anfängen an den Gipfel der abgeklärten, in ihrer Art unübertrefflichen Kunst Palestrinas. Diese Meinung behauptete sich um so eher, als die Fassung sich vielfach nicht auf Tondenkmäler stützen konnte, die für manche Abschnitte dieser Zeit überhaupt fehlen, sondern ganz auf Berichte angewiesen war, die durchweg von Männern der Kirche stammten.

Aber gerade die genaue Erforschung dieser mittelalterlichen theoretischen Literatur, wie sie seit einem knappen Vierteljahrhundert betrieben wird, hat in diese lange geltende Anschauung Breschen geschlagen. Vielfach ist es noch so, daß wir uns dadurch vor neue Fragen gestellt sehen, die der endgültigen Beantwortung noch harren. Aber im Großen scheint mir der Gang der Entwicklung jetzt doch erkennbar zu sein.

Danach erscheint die christliche Kirche weniger als Schöpferin einer ursprünglichen neuen Musik, denn als Umbildnerin der ihr zuströmenden musikalischen Elemente zu einer dem jeweiligen Wesen der Kirche entsprechenden Kunst. Die beiden hochragenden Gipfel der mittelalterlichen Kirchenmusik sind nicht nur in zwei weit auseinanderliegenden Zeiten erstiegen worden; sie liegen auch in zwei verschiedenen Welten, steigen aus ganz verschiedenem Boden empor. Was die beiden Kunstentwicklungen vielfach wirklich verbindet und scheinbar zur Einheit verwachsen läßt, ist das Geistig-Seelische, daß beide im Dienste derselben Kirche stehen, demselben Zwecke dienen. Wohlverstanden

dienen. Im gleichen Augenblick, in dem dieser Dienst wegfiel, mußte sich ihre Grundverschiedenheit offenbaren. Für die ältere Kunst, den gregorianischen Choral, bot sich danach keine Entwicklungsmöglichkeit mehr. Diese Form des einstimmigen Gesanges behauptete sich als ehrwürdiger Besitz in der Kirche, in der er herangewachsen war. Für das einstimmige Singen der Neuzeit wurden — so andere Wege die theoretischen Begründungen aufweisen mögen — nur die Kräfte des älteren weltlichen Volksgesangs wirksam, die bislang von der „offiziellen" Kunstentwicklung verächtlich beiseite gelassen worden waren. Die mehrstimmige Gesangskunst aber wurde vom neuen Geiste ergriffen und in andere Bahnen gelenkt. Die katholische Kirche selbst hat seit der Kunst Palestrinas eine neugeistige, ihr wahrhaft entsprechende Musik nicht hervorgebracht.

Wo aber liegen die Quellengebiete, aus denen der Kirche die musikalischen Elemente für diese beiden verschiedenen Entwicklungen zuströmten? Für die ältere, die zum gregorianischen Choral führte, beantwortet sich die Frage leicht. Wir wissen heute, daß der altchristliche Gesang in musikalischer Hinsicht kein Eigengewächs ist. Die junge Kirche nahm aus der vorhandenen Musik der alten Welt, in der sie aufwuchs, also bei den Juden und den andern Völkern, bei denen sie sich Anhänger gewann, was sie für ihre scharf betonten Zwecke zu klar umschriebenem Dienste brauchen konnte. Es war zuerst sehr wenig und wurde nur langsam mehr im gleichen Maße, wie die Kirche sich freier und allmählich beherrschender fühlte. Durch Hermann Aberts reichhaltiges Buch „Die Musikanschauung des Mittelalters" (Halle 1905) können wir verfolgen, wie musikalische Sehnsucht und inneres Widerstreben gegen die der Kirche unlauter erscheinende Herkunft der sich ihr aufdrängenden Musikelemente miteinander im Kampfe lagen, bis endlich die Kirche sich ihrer Herrschaft über die Gemüter so sicher war, daß sie dem Gefühl das freie Ausströmen in Musik gestatten konnte. So erwuchs der Choral, der später „gregorianisch" genannt wurde. Der Schauplatz dieser Entwicklung ist die alte Kulturwelt: Byzanz und in steigendem Maße der Sitz der neuen Kirche, Rom.

Die andere Entwicklung zur Mehrstimmigkeit setzt ein, nachdem durch die gewaltige Persönlichkeit Karls des Großen das Schwergewicht der Entwicklung nordwärts verschoben war, und sie erfährt auch alle entscheidenden Fortschritte in den Ländern nördlich der Alpen. Die demnach natürliche Vermutung, daß die Elemente dieser Mehrstimmigkeit der Kirche aus dieser nordisch-germanischen Welt zuströmten, wird durch die in den letzten Jahrzehnten ungemein bereicherte Kenntnis von der germanischen Vorzeit bestätigt. Daß die Kirche aus dem gleichen Widerstreben aus dieser ihr wesensfremden Quelle nur ebenso zögernd aufnahm, wie zuvor im klassischen Lande, ergibt sich aus manchen theoretischen Merkwürdigkeiten, wie sie Hugo Riemann in seiner „Geschichte der Musiktheorie" (Leipzig 1898) darlegt.

So ist also aus dem Zusammenwirken des germanischen und

des christlichen Geistes unsere Musik geboren worden. Die Entwicklung aber vollzog sich aus dem Geiste der Kirche, den sie widerspiegelt.

Wenn die junge Kirche aus denselben musikalischen Elementen, die in der antiken Welt versagt hatten, die ausdrucksvolle Musik des gregorianischen Chorals zu schaffen vermochte, so war das der Befreiung und Ausbildung des seelischen Lebens zu danken. Diese aber erreichte das Christentum zunächst auch nur durch eine Einseitigkeit, die in der Verachtung der körperlichen Welt, in der völligen Abkehr von der Außenwelt lag. Gegenüber der Einseitigkeit der Antike, die nur die Schönheit der körperlichen Welt gepflegt hatte, entwickelte das Mittelalter die Einseitigkeit einer ausschließlichen Kultur der Seele und ihrer Beziehungen zu einem höheren Jenseits. Es ist klar, daß die Aufgabe des Menschen, da er aus Körper und Seele besteht, in der Verbindung, in der höheren Einheit dieser beiden Weltanschauungen liegt. Die Renaissance hat später das Problem dieser Verbindung für jeden Einzelnen aufgestellt und damit erst Rechte und Pflichten der Persönlichkeit voll erkannt.

Aber die Befreiung des Seelenlebens, die das Christentum brachte, war oder blieb nicht lange Subjektivismus seelischen Fühlens. Mit der kirchlichen Ausgestaltung der neuen Lehre erhält das Seelenleben bald wieder einen allgemeinen, die Individualität einschränkenden Charakter. Der Mystizismus versuchte allerdings auch im Mittelalter immer wieder ein solch rein persönliches Einzelverhältnis zu Gott zu schaffen; er ist aber niemals zu einer herr schenden Stellung innerhalb der Kirche gekommen. Vielmehr nannte sich diese mit besonderer Betonung der Umfassung der Gesamtheit katholisch, d. i. allgemein, und in ihr erreichte die typische und generelle Gestaltung des Seelenlebens den Höhepunkt. War man im Altertum erst Staatsbürger und dann Mensch gewesen, so jetzt erst Mitglied der Kirche und dann Mensch. Der Unterdrückung der Individualität in der Kirche entsprach auch die im staatlichen Leben. Man kam allerdings kaum bis zum Begriff des Staates, sondern begnügte sich mit den kleineren Gemeinschaften des Standes (Rittertum), der Gemeinde und Gilde. Der Einzelne ist im Mittelalter nichts, sondern erlangt seine Geltung nur als Mitglied einer Gemeinschaft.

In der Musik findet diese steigende Entwicklung einen vorzüglichen Ausdruck. Zu Anfang bilden im Gesang der Gemeinde die Gefühlsergüsse Einzelner eine eigenartige für den Fortschritt bedeutsame Kundgebung. Nachher wird ein offizieller Choral festgelegt, von dem nicht abgewichen werden soll. Aber am deutlichsten offenbart sich diese seelische Einstellung in der Art, wie die kontrapunktische Polyphonie (Vielstimmigkeit) entwickelt wird. Eine Einzelstimme vermag auch innerhalb der vorgeschriebenen Notenfolge der persönlichen Empfindung durch die Art des rhythmischen und dynamischen Vortrags Ausdruck zu leihen. Das Wesen der kontrapunktischen Vielstimmigkeit aber beruht darin, daß keine Stimme vorherrscht, daß aber auch keine der Einzelstimmen an sich bereits ein künstlerisches Gebilde ist, sondern daß

dieses erst durch das Zusammengehen der Stimmen entsteht. Also anders, als unsere volkstümliche Vielstimmigkeit, wo eine Stimme die Melodie singt, die andern diese begleiten. Im kontrapunktischen Chor hat die Melodie keine selbständige Bedeutung, sondern ist nur eine Linie, um die die andern Stimmen ihr Arabeskenwerk schlingen. In diesem beruht die Kunst, nicht in jener. So ist die kontrapunktische Polyphonie nach Form und Inhalt durchaus katholische Kirchenmusik. Ihr fehlt die körperliche Sinnlichkeit, sie ist eine durchaus geistige und seelische Kunst; aber nicht Geist und Seele eines Einzelnen, sondern der Gesamtheit.

Hier brachte die Renaissance die Wandlung. Also Wiedergeburt der Antike?! Konnte demnach die Antike für die Musik doch noch fruchtbar werden? Nein, sie konnte es nicht und darauf beruht die Sonderstellung der Musik in der Renaissancekunst. Jenes dramma per musica, das sich in Florenz Ende des 16. Jahrhunderts entwickelte, also zu einer Zeit, als für die übrigen Künste die Hochrenaissance abgeschlossen war, erscheint zwar in der Theorie als Neubelebung eines antiken Kunstideals. In der Wirklichkeit entwickelt es sich schnell als italienische Oper zu einem Werkzeug der ungehemmtesten Gesangswillkür. Sieht man von der Verschiedenheit des Drumherums und dem in diesem Falle ja wenig wertvollen musikalischen Unterbau ab, so zeigt die italienische Opernarie innerhalb des einstimmigen Gesangs das äußerste Gegenteil zum gregorianischen Choral: die rein sinnliche Ausnutzung der Gesangslinie gegenüber dem Seelischen. Gerade im wortlosen Teil zeigt sich das am schroffsten. Im Choral quillt der jubilus aus der Überfülle seelischen Empfindens, die Koloraturarie ist nur sinnliche Stimmparade.

Aber ist es nun nicht sehr bezeichnend, daß gerade mit und seit der Renaissance alle entscheidende Musikentwicklung in den nordisch-germanischen Ländern vor sich geht, wo die Renaissance nicht „echt" als Wiedergeburt der Antike wirkte, sondern als Auseinandersetzung des einzelnen Menschengeistes mit der Welt? In der Welt des deutschen Humanismus wurzelt die Faustsage. Und das Faustische liegt in der deutschen Musik als charakteristischer Zug, bis es durch Beethoven seine höchste künstlerische Lösung fand. Zuvor hatte J. S. Bach die ganze kontrapunktische Kunst zum Ausdrucksmittel der verschiedenen Kräfte in der einen Menschenseele gemacht, durch Gluck war die Oper zum Seelendrama, durch Mozart die musikalische Sinnlichkeit seelisch vertieft worden, und das deutsche Lied und die deutsche Klaviermusik hatten die ganze Tonwelt in den Machtbereich des Einzelmenschen gerückt, so daß nun wahrhaftig jenes von der griechischen Musikphilosophie theoretisch erkannte Ideal verwirklicht war, das im Mikrokosmos des Einzelmenschen ein Abbild des Makrokosmos der ganzen Welt gesehen hatte. Damit erst ist die Musik zu der Kunst geworden, wie wir sie verstehen, zu unserer Musik. Sie konnte es nur in dem Lande werden, in dem die Urquellen der ihr eigentümlichen Kraft, der Harmonie, aufgestiegen waren.

Viertes Buch

Die Periode der Einstimmigkeit

Erstes Kapitel

Der Gesang in der Kirche

I. Die Ethik der Kirchenmusik

Man lese das 33. Kapitel im 10. Buche der Bekenntnisse des heiligen Augustinus: „Ich bekenne, daß ich mich auch jetzt ein wenig den Tönen hingebe, wenn deine Worte sie beseelen und eine anmutige und geschulte Stimme sie vorträgt, nicht freilich so, daß ich mich nicht davon trennen könnte, sondern ich reiße mich los, wann ich will. Aber da sie zugleich mit den Worten, die ihnen Leben verleihen, Einlaß bei mir begehren, so verlangen sie auch einen würdigen Platz in meinem Herzen, und kaum daß ich ihnen einen schicklichen anweise. Denn es kommt mir manchmal vor, als erweise ich ihnen mehr Ehre, als sich geziemt. Ich bemerke nämlich, daß die heiligen Aussprüche selbst unser Gemüt inniger berühren und die Glut der Andacht lebhafter entfachen, wenn sie so gesungen werden, und daß allen Stimmungen unserer Seele, je nach ihrer Verschiedenheit, eigentümliche Weisen und Töne beim Gesang entsprechen, durch die sie wie in geheimer Verwandtschaft angeregt werden. Aber auch hier täuscht mich oftmals die Ergötzung der Sinne, der man sich hüten muß den Geist auszuliefern, damit sie ihn nicht entnerve. Statt der Vernunft sich anzuschließen und ihr geduldig nachzufolgen, da sie ja nur um ihretwillen eingelassen wurde, versucht die Sinnesempfindung voranzueilen und die Führung zu übernehmen. So fehle ich, ohne es zu merken, nachträglich aber bemerke ich es wohl. Manchmal aber falle ich in meiner Sorge, mich nicht betrügen zu lassen, ins schroffe Gegenteil und fehle durch die zu große Strenge,

ja zuweilen gar sehr, so daß ich alle jene wohlklingenden Tonweisen, in welchen die Psalmen Davids gesungen zu werden pflegen, von meinen Ohren und denen der ganzen Kirche ferngehalten wünsche. Für sicherer halte ich alsdann, was mir oftmals, wie ich mich erinnere, von Athanasius, dem Bischofe von Alexandrien, berichtet wurde, der die Psalmen mit so geringer Modulation der Stimmen vortragen ließ, daß es eher einem getragenen Vorlesen als einem Gesange glich. Erinnere ich mich dann aber hinwiederum der Tränen, die ich in der ersten Zeit meiner Rückkehr zum Glauben vergossen habe, bedenke ich, daß es doch auch jetzt nicht der Gesang ist, was mich bewegt, sondern die gesungenen Worte, wenn sie mit klarer Stimme und völlig angemessenem Tonfalle gesungen werden, so erkenne ich doch auch wieder den großen Nutzen dieser Einrichtung an. So schwanke ich hin und her, bald die Gefahr der Ergötzung bedenkend, bald die selbsterfahrene Ersprießlichkeit, mehr aber neige ich dazu, ohne jedoch damit ein unwiderrufliches Urteil aussprechen zu wollen, den herkömmlichen Gesang in der Kirche zu billigen, in der Meinung, daß durch die Freude, welche die Ohren empfinden, schwächere Gemüter zu frommen Empfindungen angeregt werden können. Trotzdem bekenne ich, daß ich mich verfehle und Strafe verdiene, wenn mich, wie es ja geschehen mag, mehr der Gesang bewegt, als die Sache, welcher der Gesang gilt, und dann würde ich den Sänger lieber nicht hören." (Übersetzt von Hertling.)

In ergreifender Kraft enthüllt sich uns hier der Zwiespalt, in den ein für Musik stark empfänglicher Christ nach der Auffassung der jungen Kirche geraten konnte. Damit zeigt sich aber das Problem der Kirchenmusik überhaupt, das im frühesten Mittelalter am schärfsten, man möchte sagen, am elementarsten in Erscheinung tritt, aber auch auf vorgerückten Stufen bis in die unmittelbare Gegenwart hinein immer wieder zur Stellungnahme zwingt.

Erinnern wir uns, daß die großen Philosophen des klassischen Griechenlands in der Blütezeit seiner Kunst die Musik nicht um ihrer selbst willen, sondern wegen ihrer Erziehungskräfte so hoch schätzten, so können wir von der jungen christlichen Kirche keine rein künstlerische Einstellung erwarten. Wenn selbst die altheidnische Weltanschauung mit ihrer Diesseitigkeit die Liebe zur sinnbetörenden, den Menschen im Tiefsten aufwühlenden Musik dadurch zu rechtfertigen suchte, daß sich aus ihr für anerkannte ethische Werte (die Sophrosyne des Einzelmenschen und seine staatsbürgerliche Tüchtigkeit) Nutzen gewinnen ließ, so konnte das Christentum, dem das Leben auf der Erde die Vorbereitungszeit für den Himmel war, die Kunst nur dann und nur insoweit zulassen, als sie diesem wahren Berufe des Menschen diente oder doch wenigstens nicht entgegenwirkte. Je mehr die Wirkungen einer Kunst auf die Seele anerkannt waren — für die Musik wurden sie aber nicht nur von den Philosophen gelehrt, sondern von jedem im täglichen Leben erfahren — um so schärfer mußte sich die Doppelstellung herausbilden: einerseits diese

Kraft für die als gut erkannten Zwecke auszunutzen, andererseits ihre Schädlichkeit mit aller Schärfe zu bekämpfen.

So ähnlich, wenn auch nach einer anderen Seite gerichtet, sahen wir die Haltung der Philosophen und Staatsmänner des klassischen Griechenlands zur Musik. Für das junge Christentum kommt erschwerend hinzu, daß es in einer ihm und seiner ganzen Auffassung vom Zweck des Lebens und vom Beruf des Menschen feindlichen Welt stand, und daß in dieser die Musik in tiefster sittlicher Verkommenheit steckte. War sie doch in Kleinasien wie in Rom, wo der üble Pantomimus herrschte, zur Genossin und feilen Dienerin der verworfensten Ausschweifungen geworden.

Man müßte sich wundern, daß unter diesen Umständen die Musik überhaupt Zutritt in die strenge junge Kirche gefunden hat, wäre sie nicht durch ihre Stellung in den heiligen Schriften gleichzeitig als die Kunst der Heiligen und der Heiligung erschienen. Darin unterscheiden sich die Schriften des neuen Bundes nicht von denen des alten. In ahnender Erkenntnis der großen Dinge, die Gott an ihr getan, lobpreiset Maria den Herrn und ihre Seele freuet sich Gottes in einem jubelnden Gesange, noch bevor der Herr geboren ist. Seine Geburt aber verkünden Engel mit Gesang den Menschen, die eines guten Willens sind. Auch am Ende von Christi Wandel auf Erden steht die Musik, denn nach Einsetzung des heiligen Abendmahles stimmte der Herr mit seinen Jüngern den Lobgesang an, bevor sie zum Ölberg hinausgingen (Matth. 26, 30). Darum ermahnten auch schon die Apostel in ihren Sendschreiben die Gläubigen, Psalmen zu singen, wenn sie fröhlich seien (Jak. 5, 13), und dem Herrn zu singen und zu spielen (Paulus an die Kolosser und Epheser).

Über die Zulassung der Musik auch im Gottesdienste des neuen Bundes konnte nach alledem kein Zweifel sein; um so schwieriger aber war die Frage über ihren Umfang und Charakter. Daß daraus gleich ein Problem wurde, lag am grobsinnlichen Wesen der zeitgenössischen heidnischen Musik, die ringsum in der Welt auf die jungen Christen einwirkte, ja doch auch in diesen selber lebte und — wie die Erfahrung den Männern der Kirche zeigte — jener Gemütsverfassung widerstrebte, die dem Christen angemessen war. Noch der 407 verstorbene Bischof Chrysostomus von Konstantinopel macht seiner Gemeinde den Vorwurf, daß zwar nur wenige einen Psalm oder Abschnitt aus den heiligen Büchern auswendig wußten, sehr viele aber mit teuflischen Liedern und buhlerischen, unzüchtigen Gesängen aufs genaueste vertraut seien.

Es sind uns keinerlei Tondenkmäler aus der altchristlichen Kirche erhalten, aber über die Stellung der Musik in ihr, über den Kampf um und gegen sie sind wir ausgiebig unterrichtet. Zwar die eigentlichen Musikgelehrten bieten uns keine Ausbeute. Einmal weil die älteste christliche Kirche keine musikalische Theorie und Ästhetik anstrebte, mehr noch, weil diese Musikwissenschaft fast das ganze erste Jahrtausend hindurch ohne jeden Zusammenhang mit dem Musikleben war. Wir werden über diese seltsame Tatsache im nächsten Ab-

schnitt hören (vgl. S. 116). Dagegen haben sich die Männer des praktischen kirchlichen Lebens, die Kirchenväter, sehr viel mit Musik beschäftigt. Daß es so häufig und eindringlich geschieht, zeigt uns gerade, wie schwierig die — Kirchenmusikfrage von vorneherein war. In Hermann Aberts vorzüglichem Buche: „Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen" (Halle 1905) ist der ganze Stoff übersichtlich zusammengetragen.

Auch jene Kirchenväter, die wie Augustinus, große Musikliebhaber und, wie Ambrosius und Basilius, genaue Kenner waren, sind in ihrer Beurteilung durchaus Männer der kirchlichen Praxis. Sie halten sich an die Musikübung der Kirche ihrer eigenen Zeit, kümmern sich nicht um die umfangreiche musiktheoretische Literatur des Altertums und ziehen diese erst dann und nur insoweit heran, als sich aus ihr die aus der eigenen Musikübung gewonnene Anschauung von der Stellung und Aufgabe der Musik stützen läßt. Bei der hohen Autorität, deren sich die Kirchenväter für alle Zeit in der Kirche erfreuten, haben die von ihnen aufgestellten Grundsätze geradezu kanonische Geltung erlangt, und so ist die Lehre vom Ethos der katholischen Kirchenmusik streng genommen schon im 5. Jahrhundert zum Abschluß gelangt. Äußeren Umständen, der Notwendigkeit nämlich, der weltlichen „Teufelsmusik" den Eingang in die Kirche zu versperren, ist es zuzuschreiben, daß diese Lehre so viele apologetische und scharf polemische Züge trägt.

Wenn unser ganzes irdisches Leben Sinn und Wert dadurch erhält und nur insoweit besitzt, als es dem himmlischen dient, kann auch die Kunst nicht um ihrer selbst willen wertvoll sein. So will die Musiklehre des Mittelalters von einem rein ästhetischen Musikgenuß nichts wissen. Die Musik darf niemals Selbstzweck sein. Sie hat Wert nur als Dienerin der Kirche, als Verkünderin der Ehre Gottes und vor allem seiner Worte. Damit war (wenigstens zunächst) die reine Instrumentalmusik ausgeschlossen und damit die Entwicklung, die die Musik der Antike zuletzt genommen hatte, abgerissen. Auch hier haben die äußeren Verhältnisse mitgewirkt. Die ständige Gefahr, in der die Christen bei der Ausübung ihrer Religion schwebten, verbot alles laute Musizieren; überhaupt hätte die Kunst der frühchristlichen Kirche ohne diese Bekämpfung durch die Herrschenden eine andere Entwicklung genommen.

Die christliche Kirche trug zunächst einen durchaus asketischen Charakter. Die Zerknirschung der menschlichen Seele über ihre Sündhaftigkeit und Gottentfremdung (compunctio cordis) erschien als die der Erkenntnis der christlichen Heilswahrheiten günstigste Gemütsverfassung, aus ihr erwuchs die Sehnsucht nach dem Genuß der göttlichen Gnadenmittel.

Die Musik konnte für die Kirche nur insoweit in Betracht kommen, als sie dieser Seelenverfassung diente. Da hatte man als Gegenbeispiel rings um sich die weltliche heidnische Musik mit ihrer ausgelassenen Lustigkeit, ihrer zu allen sinnlichen Genüssen peitschenden Aufgeregtheit. Die christliche Musik

mußte dem entgegen ruhig und erhaben sein. Vor allem aber erhellte als Hauptzweck alles kirchlichen Sinnes die klare Verdeutlichung des göttlichen Textwortes. In den verschiedensten Abstufungen betonen die Kirchenväter, daß das Angenehme, was die Musik biete, eigentlich nur ein Zugeständnis Gottes an die Schwachen im Geiste sei. Am klarsten finden wir diesen Standpunkt in den „Homilien" des heiligen Basilius ausgesprochen: „Als der heilige Geist sah, wie schwer sich das Menschengeschlecht zur Tugend leiten ließ und wie oft wir durch unsere Neigung zur Sinnenlust vom richtigen Leben abgezogen werden, was tat er da? Er fügte den Dogmensätzen die Lieblichkeit der Melodie hinzu, damit wir durch Vermittlung des Gehörs unvermutet den in den Worten liegenden Nutzen in uns aufnehmen ... Darum sind die wohlklingenden Melodien zu den Psalmen von uns ersonnen worden, damit die nach Alter und Geist noch Unentwickelten und Jungen, während sie selbst zu musizieren glauben, in Wahrheit ihre Seele bilden. Freilich, der im Glauben Starke bedarf dieser äußeren Reizmittel nicht mehr; sein freier, nur dem Göttlichen zugewandte Geist ist ebenso erhaben über den Reiz der Musik, wie er ja überhaupt mit der Sinnenwelt längst abgeschlossen hat."

Ja, um diese sinnliche Gewalt der Musik! Sie galt es zu verbannen. Aber war das überhaupt möglich? Haben wir nicht aus dem Munde des heiligen Augustinus vernommen, wie ihn der musikalisch so einfache Psalmengesang bis zu Tränen erschütterte? Und machen wir nicht selber immer noch die Erfahrung dieser Wirkung? Mußte es andererseits nicht möglich sein, die von allen Seiten aus dem Herzen jedes einzelnen Menschen heraus vordrängende Sinnlichkeit der Musik den kirchlichen Zwecken dienstbar zu machen? Ließ sich nicht gerade dank dieser sinnlichen Eindruckskraft der Musik das Textwort um so eindringlicher vortragen?

Aber noch ein anderes drängte sich hier auf. Es bedurfte dazu keiner neuen eigenen Beobachtungen, denn die ganze antike Musikethik ging von dem Hauptgrundsatze aus, „daß die Musik durchaus auf der Bewegung beruhe und daß ihre gesamte ethische Macht in letzter Linie in der Wechselwirkung zwischen der Bewegung der musikalischen Elemente und der Bewegung der menschlichen Seele bestehe" (Abert a. a. O. 78). Und nun hörten wir oben beim heiligen Augustinus, „daß allen Stimmungen unserer Seele, je nach ihrer Verschiedenheit, eigentümliche Weisen und Töne beim Gesang entsprechen, durch die sie wie in geheimer Verwandtschaft angeregt werden." Stärker noch tritt der Zusammenhang dieser Anschauungen mit denen der Antike in der morgenländischen Kirche hervor. Auch die eng mit dieser Bewegungslehre zusammenhängende pythagoräische Anschauung von der Harmonie der Sphären erscheint nun in christlichem Gewande. Überhaupt vollzieht sich im vierten Jahrhundert, als die christliche Kirche mit zunehmender Allgemeingültigkeit daran denken mußte, ihre Lehre den Ansprüchen der weltlichen Bildung entsprechend wissenschaftlich auszubauen, die vielfache Aufnahme von Anschau-

ungen der Neu-Pythagoräer und Neu-Platoniker, vor allem aber des jüdischen Philosophen Philo von Alexandria (etwa 20 v. Chr. bis 40 nach Chr.) in die christliche Philosophie. Gerade die Musikanschauung des Mittelalters legt dafür Zeugnis ab, vor allem auch in ihrer Neigung zur Symbolik und Allegorie von Tönen, Tonarten und Instrumenten.

Wir können uns damit hier nicht näher befassen, da das alles auf das eigentliche Musikleben und die Entwicklung der Musik als Kunst keinen Einfluß hatte. Die Entwicklung vollzog sich dank der der Musik innewohnenden Kräfte aller Einschränkung zum Trotz, so daß Theoretiker und Ethiker immer darauf bedacht sein mußten, ihr ständig veraltendes System den neuen Tatsachen anzupassen und für diese, sobald sie sich endgültig durchgesetzt hatten, in jenem die Rechtfertigung unterzubringen. Das geschah zunächst im Süden, als man immer neuen musikalischen Elementen, wie dem Hymnengesang, dem Jubilus, den Tropen Einlaß gewähren mußte. Später wiederholt sich der gleiche Vorgang, daß die neue Musik, zunächst als Verfall bekämpft, dann in das bereits Genehmigte eingeordnet und schließlich als gottgefällig gedeutet wird, im Norden der dortigen Volksmusik gegenüber. Da in dieser die Anlagen und Anfänge der Mehrstimmigkeit und der neuen Tongeschlechter Dur und Moll enthalten waren, verzögerte sich durch diese Feindschaft ihre Aufnahme in die Kunstmusik, die vollkommen in die Hände der Kirche übergegangen war. Denn während in der Antike auch jene Philosophen, die am strengsten die Kräfte der Musik für die Staatserziehung ausnutzen wollten, ihr immer doch auch einen Platz im sonstigen öffentlichen Leben und im Hause zuerteilten, erkennt die mittelalterliche Theorie und Ethik die Musik außer der Kirche nicht an. Sie täte am liebsten, als wüßte sie nichts von ihr, müßte sie sie nicht immer wieder als Teufelswerk, weil Widerspruch gegen die gottgefällige und zu seinem Dienste anleitende Musik, verdammen.

So kommt es, daß wir trotz der Unzahl von musikwissenschaftlichen Schriften des Mittelalters von der Art der weltlichen Tonkunst dieser Zeit nichts erfahren und daß uns gar nichts aus ihr erhalten ist. Hier war eben ein Verhältnis, wie es in der Literatur Ekkehards „Waltharius" darstellt, nicht möglich. Da es in der Musik keine Fremdsprache gab, in deren ungefährliches, weil für den Laien unkenntliches Gewand man das Heimische hätte einkleiden können, blieb nur die völlige Verneinung. Die in Büchern niedergelegte Musikanschauung des Mittelalters tut so, als ob eine weltliche Musik nicht da wäre und hält sich ausschließlich an die in der Kirche geübte Kunst. Die Musik büßte damit gewissermaßen für den Vorzug, daß sie als einzige Kunst in den Gottesdienst selbst zugelassen war. Freilich wiegt diese Einseitigkeit für das Mittelalter selbst nicht so schwer, wie es uns zunächst scheinen mag. Denn die Kirche war und blieb auf Jahrhunderte hinaus die einzige Form der Religion. Es fielen in dieser Zeit also auch die Begriffe kirchliche und religiöse Kunst völlig zusammen. Religiös im letzten Sinne ist aber jede

Kunst. Es ist auch ihre hehrste Aufgabe, die Beziehungen aufzudecken oder zu vertiefen zwischen Außen- und Innenwelt des Menschen, zwischen Irdischem und der Sehnsucht nach dem Höheren, Allumfassenden, nach Gott.

Gerade die Musik als Kunst der Innerlichkeit, als Sprache des innersten Lebens, konnte sich also auch innerhalb der Kirchenmauern reich entfalten, und je sieghafter der Kirchengedanke im Mittelalter sich entfaltet, je einheitlicher die ganze Weltanschauung wird, je mehr alle Erscheinungen und Äußerungen des Lebens von diesem kirchlich-christlichen Geiste durchdrungen sind, um so mehr verliert sich das Gefühl eines besonderen Kirchenstils in der Kunst. Allmählich kommt es dahin, daß kein Gegensatz mehr besteht zwischen der Art kirchlicher und weltlicher Kunst, daß die Kirche, die sich als einzige Heimat des allherrschenden Gottgedankens fühlte, von der Kunst nicht mehr eine besondere Art verlangte, sondern einfach, daß sie ihr das Beste gab. „Die echte Malerei ist edel und fromm durch den Geist, in dem sie arbeitet; denn nichts erhebt die Seele des Einsichtigen mehr und zieht sie mehr zur Frömmigkeit, als die Mühe, etwas Vollendetes zu schaffen. Gott aber ist die Vollendung, und wer dieser nachstrebt, strebt dem Göttlichen nach." Dieses Wort des großen Michelangelo mündet wieder ein in die Anschauung der erlauchtesten griechischen Geister, daß das Schöne und Gute eins sei.

Nur dank dieser von jener der ersten christlichen Zeit so stark abweichenden Auffassung der Kunst war es möglich, daß die ganze Entwicklung der Musik als Kunst durch fast anderthalb tausend Jahre sich in der Kirche vollziehen konnte. Es war dahin gekommen, daß die Musik mit allen Mitteln, die sie auffand, für die Kirche schuf. Das Kunstideal der Kirche war so ganz das der Zeit, daß die weltliche Kunstmusik keine Stilunterschiede gegenüber der kirchlichen aufweist.

Daß dieses Verhältnis um 1600 ein anderes wird, liegt nur zum geringeren Teil an der völlig anderen Entwicklung, die die Musik seither genommen hat. Dabei halten wir daran fest, daß dem gregorianischen Choral in der katholischen Kirche eine besondere Stellung gebührt. Er ist etwas an sich Vollkommenes und gerade dadurch, daß er mit dem Rahmen der Liturgie, in den er eingestellt ist, zu einer Art von Allkunstwerk verwachsen ist, vor dem Veralten so lange geschützt, als jenes Ganze, dessen unauslösbaren Teil er bildet, zum Menschenherzen zu sprechen vermag. Solange es also eine katholische Kirche und einen katholischen Gottesdienst gibt, wird auch der gregorianische Choral die eigentümlichste Musik dieses Gottesdienstes sein. Aber darum dreht sich ja auch längst nicht mehr die Kirchenmusikfrage; sie betrifft vielmehr die mehrstimmige Kunstmusik, und hier ist es unzweifelhaft, daß die kontrapunktische Musik mit ihrer völligen Fremdheit dem Textwort gegenüber vom inneren Wesen des Chorals weiter entfernt ist, als ein harmonisierter mehrstimmiger Satz. Gerade die moderne Musik ermöglicht die eindringlichste Betonung, Verdeutlichung und Erhöhung des Wortes. Was Raimund Schlecht in seiner

„Geschichte der Kirchenmusik“ von den Komponisten des 17. Jahrhunderts sagt, daß sie hätten einen Kirchenstil schaffen und zur Entwicklung führen können, der an Weihe dem Palestrinastil gleichgestanden, an Reichtum ihn hätte übertreffen können, gilt in erhöhtem Maße von den Komponisten des 18. Jahrhunderts, voran Mozart und Haydn, und den späteren. Es lag also am Gesamtgeist der Zeit, wenn diese Entwicklung nicht eingetreten ist. Die neuzeitliche Musik hat sich, soweit sie Gesangmusik ist, aus den Fesseln der mittelalterlichen Kontrapunktik dadurch befreit, daß sie sich dem Theater hingab. Je mehr dieses geschah, um so weniger vermochte persönliche Frömmigkeit und Gläubigkeit des einzelnen Komponisten gegen die ganze unweltliche Art dieser Musik anzukämpfen. Entscheidend aber war, daß im katholischen Gottesdienst für die Instrumentalmusik, in der sich der ernstere Geist kundgab, kein Raum vorhanden war. Die katholische Liturgie hat nur für den Gesang Platz, nicht für Instrumente, denen sie nur eine Betätigung gewähren könnte, die mit der Art, wie sich unsere Instrumentalmusik entfaltet hat, kaum etwas gemein hat. Darum hat Richard Wagner mit Recht als ersten Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe bezeichnet. Aber man kann andererseits auch begreifen, daß Franz Witt, der Gründer des deutschen Cäcilienvereins, in einem Briefe an Liszt den Wunsch äußerte: „Möge Gott dereinst der Kirche auch einen Palestrina der modernen Orchestermusik erwecken.“ Sollte er erstehen, so würde er einen neuen Instrumentalstil schaffen müssen. Denn seit Renaissance und Reformation hat die Kirche aufgehört, die einzige vorherrschende Macht der Welt zu sein, ja es hat sich immer schroffer ein Gegensatz zwischen Welt und Kirche herausgebildet.

Darüber hinaus haben wir nicht mehr die eine katholische Kirche, sondern mehrere christliche Kirchen. Nach der Reformation war es notwendig geworden, im Gegensatz zur losgetrennten Kirche die charakteristischen Merkmale festzulegen. Das Tridentinische Konzil (1545—1563) schuf die naiv katholische Kirche des Mittelalters in eine bewußt römisch-katholische der Neuzeit um. Das mußte natürlich auch auf die Künste in der Kirche wirken, am stärksten auf jene Kunst, die ein wesentlicher Bestandteil des Gottesdienstes war: die Musik. Der Choral erfuhr eine vereinfachende Reform, die allerdings seinem innersten Wesen so wenig entsprach, daß die neueste Entwicklung seit Pius X. an die vortridentinische Form wieder anknüpfte. Palestrinas Kunst rettete die mehrstimmige Musik vor der von manchen Seiten angestrebten Verbannung aus der Kirche. Aber auch wenn der Palestrinastil in entschiedenerer Weise als die einzige Art der zulässigen kirchlichen Kunstmusik erklärt worden wäre, als es in der Tat geschehen ist, würde doch die katholische Kirchenmusik seither ein Problem sein müssen. Denn Palestrina war der Abschluß einer musikalischen Entwicklung, und so hoch unsere Bewunderung für diese Kunst auch steigen mag, ist sie doch dem heutigen Empfinden kein natürlicher musikalischer

Ausdruck mehr. Die Seele der Menschheit singt heute anders. Seit bald drei Jahrhunderten ist keinem Musiker die Formensprache Palestrinas Natur. In den ersten Jahrhunderten nach dem Tridentinischen Konzil blieb der Widerspruch gegen die neue Musik mehr theoretisch. Sie drang von allen Seiten in die Kirche ein und verdrängte bis auf wenige Orte, wie die päpstliche Kapelle in Rom, so gut wie vollständig die von der Kirche als die ihrige anerkannte Kirchenmusik des kontrapunktischen a cappella-Stils. Ja in manchen Ländern war sogar der Choral fast völlig verstummt.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts setzte in Deutschland jene Gegenbewegung ein, für die der Name des Cäcilienvereins charakteristisch ist. Sie brachte einerseits die Neubelebung der alten klassischen Kirchenmusik, die wir in jedem Fall als eine Bereicherung unsereres Musiklebens empfinden. Zweifelhafter, so willig man die Begabung einzelner Komponisten anerkennen mag, ist der künstlerische Wert des aus dem Geiste dieser alten Kunst heraus Neugeschaffenen. Wirklich gelöst kann auch jetzt die Kirchenmusikfrage nur auf dem gleichen Wege werden, wie es zu Anfang der katholischen Kirche geschehen ist: durch Aufnahme aller fruchtbaren Kräfte der neuen Kunst und ihre Verwendung im Geiste des katholischen Gottesdienstes. Auch hier liegt nicht im Buchstaben, sondern nur im Geiste das Lebendige, und die Form muß sich finden, wenn ein wahrhaft lebendiger Geist nach Ausdruck ringt.

II. Die Anfänge der christlichen Kirchenmusik bis zu Ambrosius

Wenn man die wunderbare Geschlossenheit der katholischen Liturgie und die durch Tiefsinn und Schönheit in gleichem Maße ausgezeichnete Anordnung des Gesanges durch das ganze Kirchenjahr hindurch ansieht, möchte man an die geniale Schöpfung eines übergroßen Künstlers glauben. Die Forschung hat, wenn auch heute noch manche Lücke offensteht, bewiesen, daß an diesem herrlichen Bau unzählige fleißige Hände mitgewirkt haben. Aber noch mehr. So rein der Bau den Geist der römischen Kirche auszudrücken scheint und so sehr er auch als eines ihrer Merkzeichen in der ganzen Welt gilt, so sind die Steine zu ihm doch von den verschiedensten Seiten herbeigeschafft worden. Heute ist sich die Forschung darüber einig, daß die Wurzeln des christlichen Kirchengesanges im Osten zu suchen sind, also dort, von wo das Christentum ausging.

Man muß sich nun klar sein, daß die junge Kirche nicht auf eine neue Musik ausging, sondern auf den Ausbau ihres Gottesdienstes. So ist die Urgeschichte des christlichen Gesanges aufs engste mit der Ausgestaltung der Liturgie verbunden. Diese Form der äußeren Gottesverehrung knüpfte aber naturgemäß zunächst an das jüdische Vorbild an, da ja der neue Bund die Vollendung des alten sein wollte. Da haben wir einen Bericht des jüdischen Philosophen

Philo von Alexandrien über den gottesdienstlichen Gesang der Therapeuten, einer bereits um das Jahr 50 in Ägypten verbreiteten jüdischen, vielleicht auch christlichen Genossenschaft von Asketen, der also lautet: „Nach beendetem religiösem Vortrage erhebt sich einer, um einen Lobgesang auf Gott zu singen. Entweder einen, den er selbst erfunden, oder einen alten von den Dichtern der Vorzeit; denn Maße und Weisen hinterließen jene Dichter in dreifüßigen Versen, bei Dankfesten zu singen, in Lobliedern, bei Trankopfern und vor dem Altar und in unveränderter Versart von Chören vorzutragen, sämtlich in abwechselnden wohlgemessenen Strophen. Nach diesem tun auch andere desgleichen nach der Ordnung, indem alle mit vieler Ruhe aufmerksam zuhören, außer am Ende beim Schlußgebet, wo sämtliche Männer und Frauen ihre Stimme erheben. Nach einem einfachen und frommen Mahle stehen alle auf, und es bilden sich zuerst in der Mitte des Speisezimmers zwei Chöre, der eine von Männern, der andre von Frauen. Jeder hat einen Vorsänger. Sie singen Hymnen auf Gott in vielen Versmaßen und Weisen, bald mit ganzem Chor, bald in harmonischen Wechselgängen. Und wenn nun jeder der beiden Chöre allein seine freudigen Empfindungen ausgesprochen hat, vermischen sie sich, zusammen einen Chor bildend, als Nachahmung jenes am Roten Meere versammelten Volks, wo sowohl Frauen als Männer von gemeinsamer Begeisterung ergriffen einen einigen Chor bildeten und Gott, ihrem Retter, Dankhymnen sangen, indem Moses den Gesang der Männer, Mirjam den der Frauen leitete. Diesen vorzüglich nachahmend, bildete der männliche und der weibliche Chor der Therapeuten, indem sich in hinüber tönenden Weisen zum rauhen Tone der Männer der feine der Frauen mischte, eine harmonische und den Regeln der Musik wirklich entsprechende Sinfonie."

Wir hören hier 1. von überlieferten Lobgesängen, die einzelne vortrugen; 2. von überlieferten Chorgesängen; 3. von Lobgesängen, die einzelne neu gedichtet hatten, wohl gar improvisierten; 4. von Sologesängen mit Chorschluß; 5. von Wechselchorgesängen, in denen zwei Chöre unter sich wieder zwischen Solisten und Chor abwechselnd gegeneinander sangen, um sich zum Schluß zu vereinigen.

Der altchristliche Gesang läßt uns alle diese Formen auch erkennen. Dabei ist zu bedenken, daß die Ausbildung der Messe als des für den neuen Bund charakteristischen Gottesdienstes erst später erfolgte. In der ersten Zeit treten die Stundengebete und die Vigilienfeier als Abend-, Nacht- und Morgenversammlung hervor. Auf eine solche geht auch der Bericht des jüngeren Plinius an Trajan, der von den Christen im kleinasiatischen Bithynien mitteilt, „daß sie an gewissen Tagen vor Sonnenaufgang zusammenkommen und Christo gleich wie einem Gotte einen Wechselgesang singen".

Zur gesanglichen Verherrlichung dieses Gottesdienstes dienten vor allem die **Psalmen**. Bei diesen sah die Überlieferung einen zwischen Vorsänger

und Volk (Chor) wechselnden Vortrag aus. Der Vorsänger als geschulter Sänger strebt nach reicherer Belebung seines Vortrages durch die der orientalischen Vorliebe für Ornamentik entsprechenden oft reich verzierten Melismen beim Einschnitt und Schluß der Psalmenverse. Es steht auch fest, daß manche der massurethischen Bibelakzente solche Melismen von mehreren Tönen bedeuten. Der Chor dagegen war natürlich einfach gehalten. Eine andere Vortragsweise der Psalmen entwickelte sich in den Klöstern, weil hier sämtliche Kleriker daran teilnahmen. Sie teilten sich in zwei Chöre, die in höherer und tieferer Stimmlage abwechselten, daher antiphonischer d. i. gegenklingender Vortrag. Zur Bestimmung der Tonhöhe und zur Kennzeichnung der Psalmformel wurde ein einleitendes Stück vorausgeschickt, das oft nur aus dem Worte Alleluja bestand und den Namen Antiphone erhielt.

Neue Elemente, überhaupt eine größere Freiheit, kamen mit der Verbreitung des Christentums bei den Heiden hinzu. Mag man auch die neuen Texte zunächst zu überlieferten Weisen gedichtet haben, so haben sich diese sicher nicht lange auf die vom Judentum überkommenen beschränkt. Denn abgesehen davon, daß diese den Heidenchristen erst hätten beigebracht werden müssen, hatte das Judentum in dieser Zeit so viel von den umliegenden Völkern angenommen, daß sich sein Gesang sicher nicht wesentlich von den ernsteren Weisen des Hellenentums unterschied. Man überschätzt wohl überhaupt, wie das auch Fr. X. Kraus in seiner „Geschichte der christlichen Kunst" hervorhebt, die Bedeutung des Judentums für die junge christliche Welt, und man unterschätzt den Bildungsstand der aus dem Heidentum der jungen Kirche zuströmenden Elemente. Denn, selbst wenn wirklich ein großer Bruchteil dieser aus Sklaven bestand, auch die Sklaven waren nicht teilnahmslos gewesen gegenüber der antiken Kunstkultur, oft genug waren sie ihrer sogar in hohem Maße teilhaftig. So ist es sicher, daß auf allerlei Wegen ebensogut altheidnische Melodien in die junge Kirche kamen, wie althebräische. Selbstverständlich die ernsteren Melodien des Altertums. Wir erinnern uns, daß noch ein Hadrian für deren Wiedererweckung tätig war.

Neben dieser Macht des Überkommenen ist im Gesang der Kirche aber auch ein Neues lebendig geworden. P. Wagner entwickelt in seiner „Einführung in die gregorianischen Melodien" (Freib. 1901) in überzeugender Weise, daß sich die altchristliche Psalmodie allmählich aus dem gemeinsamen lauten Gebete der Gemeinde entwickelt habe. So wäre diese Psalmodie aus dem Wesen der lateinischen Sprachmodulation langsam zu einem musikalisch festzuhaltenden melodischen Rezitieren geworden.

Man darf vielleicht einen Gegensatz zwischen dieser lateinischen und der orientalischen Psalmodie annehmen, wobei die letztere die melismatischere, melodischere war, während die lateinische eine einfache Rezitation anstrebte. Vielleicht daß die vielen Ermahnungen der Kirchenväter gegen das allzu Musikalische im Psalmvortrag sich darauf beziehen. Gerade diese stets abweh-

rende Haltung der Kirchenväter zeigt, wie die verschiedensten Kräfte einströmten und in- und nebeneinander wirkten. Die Kirche ließ ja auch die subjektive Erfindung ein. Neben das oben erwähnte Zeugnis Philos vom Einzelvortrag neugedichteter Hymnen im Gottesdienste der Therapeuten stellen wir die Ermahnung des heiligen Paulus (Kol. 3, 16 und Eph. 5, 19), außer den Psalmen auch **ὕμνοι** und **ᾠδαὶ πνευματικαί**, Hymnen und Geistesgesänge zu singen. Mögen die ersteren vielleicht überlieferte Lobgesänge gewesen sein, die letzteren waren sicher von der Begeisterung des feierlichen Augenblicks eingegebene Gesänge. Tertullian belegt in seiner Apologetik, daß diese persönlichen subjektiven Gefühlsergüsse noch zu seiner Zeit im Gottesdienste eine wichtige Rolle spielten. „Wenn das Wasser zum Händewaschen gereicht und Licht gebracht worden ist," so schreibt er, „wird ein jeder aufgefordert, nach seinem Können mit Worten der Heiligen Schrift oder solchen eigener Erfindung Gott lobzusingen."

Diese Erscheinung ist von der größten Bedeutung geworden. Sie hat am meisten zur Mehrung des Schatzes kirchlicher Musik beigetragen, sie hat ferner diese Musik vor dem Erstarren in Überlieferung bewahrt. Denn hier war der Punkt, wo sich der persönlichen Begabung ein Betätigungsfeld erschloß. Zudem ist es nach aller Erfahrung sicher, daß die Begeisterung des Herzens sich bei einer solchen Improvisation weniger im Wort an sich, als im Vortrag, in der Melodie ausdrückte. Wir sehen hier einen ersten Weg, der vom antiken Gesangsgrundsatz wegführt. Denn gerade bei solchen Eingebungen des Augenblicks war der Gesang sicher mehr oder anderes, als eine möglichst scharfe Herausarbeitung des sprachlichen Rhythmus, zumal die Texte gerade in diesen Fällen sicher zumeist Prosa waren.

Als wichtige melodische Kraft wirkte die Hymnodie, darum wurde sie auch zuerst heftig als Untergang aller wahren Kirchenmusik bekämpft. „Die rythmischen Hymnendichtungen bilden den Kanal, auf dem die rein melodischen noch an das Altertum anknüpfenden Tonformen aus dem Orient auch in die abendländische Kirche eindrangen" (Abert). Zumal im Orient zeigt sich ganz offenkundig die Herkunft aus der antiken Musik. Das älteste uns bekannte Beispiel des griechisch-christlichen Hymnengesanges, das Parthenion des Methodius von Tyros (gest. 312), läßt bereits auf eine lange Übung schließen. Für den Hymnengesang galten im Gegensatz zu der auf sprachlicher Grundlage aufgebauten Psalmodie Grundsätze rein melodischer Art. Hier drangen auch weltliche volkstümliche Melodien ein. Es ist z. B. vom heil. Ephräm überliefert, daß er, um diese in allen Herzen lebenden weltlichen Melodien unschädlich zu machen, ihnen geistliche Texte unterlegte, also das gleiche Verfahren, das in der Kirche immer wieder bis zum heutigen Tage einzelnen Geistlichen als beste Bekämpfung der Weltlichkeit erschienen ist.

Mit der Kirche entwickelte und wandelte sich auch ihr Gewand. Als aus der Angstgruft der Katakomben das Christentum strahlend emporstieg und an

die Stelle düstrer Grabgewölbe herrliche Gotteshäuser traten, drängte sich ganz von selbst eine andere Art des Ausdrucks der Gottesverehrung, der gottesdienstlichen Freude auf. Aus der geknechteten verfolgten Kirche wurde die triumphierende, aus der zerknirschten die freudige. Mit der Herrin, der Kirche, wandelte sich ihre Dienerin, die Musik. Freilich, je höher die Ansprüche an sie stiegen, um so weniger reichte ein einfacher Volksgesang aus. Nun man das Heidentum nicht mehr zu fürchten hatte, übernahm man gern aus ihm, was man für seine Zwecke brauchen konnte. So verwendete der Bischof Basilius der Große von Cäsarea († 379) unverschleiert das antike Vorbild. Er ließ die Psalmen durch kunstgeübte Sänger (ψαλταί) in der Art der Epinikien Pindars vorsingen; die Gemeinde fiel dann beim Schlußvers unter Begleitung von Kitharen ein.

Jetzt war auch der jubelnde Allelujagesang am Platze, jener Jubilus, den gleich dem heiligen Augustinus auch der heilige Gregor als Ausdruck des übervollen Herzens preist: „Er trete dann ein, wenn das Herz von unaussprechlicher Freude ergriffen sei, die man weder verbergen, noch in Worten ausdrücken könne". Hilarius von Poitiers erblickte im Jubilus die Singweise der Hirten auf einsamem Felde. Also auch hier eine Kraft der volkstümlichen Musik. Wissenschaftlich ist die Herkunft des Jubilus nicht überzeugend aufgeklärt; denn so gewiß diese langen Vokalisen mit ihrer Gleichgültigkeit gegen das Textwort wie instrumentale Melodien wirken, spricht doch gegen Oskar Fleischers Meinung (Neumen-Studien II, S. 56), darin Nachzügler des instrumentalen Zwischenspiels bei den Psalmen zu erblicken, die Tatsache, daß die Instrumente im Gottesdienst der frühchristlichen Kirche kaum einen Platz gehabt haben. Gerade die Instrumente waren zu sehr mit der verworfensten weltlichen Musik verbunden. Dieser herrschenden Stellung in der weltlichen Musik verdanken sie andererseits die große Rolle, die sie in der Symbolik der Prediger spielen, die darin gipfelt, den Menschen als das Instrument zu bezeichnen, auf dem Gott spiele, um sein Wesen und seine Macht zu offenbaren. —

So hatte die junge Kunst des Kirchengesangs schnell eine reiche und vielseitige Ausbildung erfahren. Allerdings hauptsächlich im orientalischen Byzanz. Je mehr nun der Schwerpunkt der neuen Kirche nach dem Abendland verlegt wurde, um so wichtiger war es, daß auch dort der Kirchengesang dieselbe Ausbildung erfuhr. In dieser Verpflanzung der orientalischen Erzeugnisse nach Italien scheint das eine Verdienst des Mannes zu liegen, dessen Name am Beginn der eigentlichen Geschichte der Kirchenmusik steht. Ambrosius (etwa 340—397), der Heilige, Sprößling eines vornehmen Geschlechts, selber im vollen Besitz der antiken Bildung, ein glänzender Redner, vorzüglicher Staatsmann und begeisterter Kunstfreund, ließ sich als Bischof den Kultus der Kirche eine besondere Sorge sein. Es läßt sich im einzelnen nicht feststellen, was von den zahlreichen „ambrosianischen" Hymnen, Melo-

dien und rituellen Verordnungen wirklich auf ihn selbst zurückgeht. Römischer Choral und Ritus haben bald darauf den ambrosianischen fast überall verdrängt. Aber daß man so viel und vielerlei an seinen Namen knüpfte, zeugt für die Bedeutung seiner Leistung. Unter den noch heute gebräuchlichen Hymnen werden ihm zugeschrieben: Aeterne rerum conditor; Deus creator omnium; Veni redemptor gentium; Splendor paternae gloriae; O lux beata trinitas. Sehr zweifelhaft ist dagegen, ob das Te Deum laudamus wirklich auf ihn zurückgeht.

Daß er ein begeisterter Freund der Musik war, geht aus manchen Stellen seiner Werke hervor. „Was ist schöner, als ein Psalm?" frägt er an einer Stelle. „Er ist das Lob Gottes und ein recht wohlklingendes Glaubensbekenntnis der Christen. Der Apostel befiehlt zwar, daß die Frauen in der Kirche schweigen sollen, aber die Psalmen singen sie sehr gut. Zum Psalmensingen ist jedes Alter, jedes Geschlecht geschickt. Was hat man nicht für Arbeit in der Kirche, um das Volk zum Schweigen zu bringen, wenn bloß vorgelesen wird? Sobald aber der Psalm ertönt, wird gleich alles still."

Die scharfe Hervorhebung, daß jedes Alter und jedes Geschlecht zum Psalmensingen geeignet sei, zeigt, daß Ambrosius ein Volks-, ein Gemeindegesang vorschwebte. Wir wissen, daß diese Richtung später nicht zum Siege gekommen ist. Bei dieser Art einer für das Volk faßbaren Musik mußte man darauf bedacht sein, an das bereits Bekannte anzuknüpfen. Sicher hat gerade dieser ältere Hymnengesang eine große Ähnlichkeit mit dem antiken gehabt. Die Vorbilder hatte man ja, da nach vielfachen Zeugnissen die Lieder der klassischen Lyriker bis ins fünfte Jahrhundert gesungen wurden. Da nun überdies noch viel später dem ambrosianischen Gesang nachgesagt wird, er sei metrisch gewesen, so zeugt auch das für eine starke Ähnlichkeit mit der antiken Musik. Man kann noch die Benennung der „Töne" mit griechischen Zahlen als ein Zeugnis anführen. Auf die musiktheoretischen Feststellungen, die dem Mailänder Bischof zugeschrieben werden, kommen wir später im Zusammenhang zu sprechen. Die starke Wirkung dieser Musik bezeugt das früher mitgeteilte Zeugnis des heiligen Augustinus. Ebenso beredt wirkt die Schmähung der Arianer, Ambrosius behexe das Volk mit seinen Liedern.

III. Der gregorianische Choral und seine Verbreitung

Mit dem gregorianischen Choral wird Rom zum Mittelpunkt der Entwicklung der Kirchenmusik. Und wie im klassischen Altertum Rom nicht als eigenschöpferische Kraft sich bewährt hatte, wohl aber im Sammeln und Ordnen groß gewesen war, so auch jetzt. Die Musik der jungen Christenkirche war vorzugsweise im Osten herangewachsen, Ambrosius hatte sie nach Italien verpflanzt, nun trat Rom ein, sammelte und schied aus, ordnete und bearbeitete und ließ so ein Neues entstehen, das, gerade weil es nirgendwo boden-

ständig war, zu einer Weltsprache sich eignete. Es ist bezeichnend, daß dieser neue Gesang nach jenem Manne seinen Namen bekam, durch den die Idee des universalen Papsttums zuerst eine kraftvolle Vertretung erhielt. Wie Priestertum und Gottesdienst dieser Kirche einheitlich und ohne Berücksichtigung nationaler Eigentümlichkeiten gestaltet wurden, so auch der Gesang. Was sich in Italien als erste Forderung aufdrängte, war möglichst schroffe Absonderung von allem Heidnischen. Gerade im 5. und 6. Jahrhundert lebte viel Heidnisches von neuem auf. Nicht nur das ausgesprochen Orientalische, auch die ambrosianischen Hymnen mit ihren antiken Metren und der antiken Rhythmisierung der Melodie wirkten als Anklänge oder Zugeständnisse an eine Welt, von der es mit aller Kraft loszukommen galt. Der wesentlichste Unterschied des neuen Gesanges vom alten beruhte denn auch in der Aufhebung jenes ausgesprochen rhythmischen Charakters. Es kann dabei dahingestellt bleiben, ob die Bezeichnung als „cantus planus, d. i. eben- oder gleichmäßiger Gesang" von Anfang an bedeutet hat, daß alle Töne gleich lang genommen werden sollten. Schon dadurch, daß die Antiphonien und Gradualien, sowie die Meßgesänge auf Prosatexte gesetzt waren, daß auf einzelne Silben große Notengruppen kamen, wurde der innere Rhythmus, der den Gesängen natürlich auch jetzt blieb, von einer so verfeinerten Art, daß ihn nur der geübte Sänger herauszuholen verstand, wodurch die Mitwirkung des Volkes ausgeschlossen war.

Gregors I., des Großen (geb. 540, Papst von 590—604), Tätigkeit mag man mit der des Kaisers Justinian für die Rechtskunde vergleichen: Sammeln und Vereinheitlichen des dem klar erkannten System Zuträglichen, Ausscheiden des ihm Hinderlichen und Fremden. Daß auch manches neu hinzukomponiert werden mußte, versteht sich, weil vieles bisher fehlte. Denn immer wieder muß man sich klar machen, daß das eigentliche Ziel der Kirche, also auch Gregors, nicht der Gesang, sondern der liturgische Gottesdienst war. Die endgültige Ordnung und Ausgestaltung dieser im Laufe der Jahrhunderte immer mehr angewachsenen Formen der äußeren Gottesverehrung ist Gregors großes Werk. Vor allem gilt das für die Messe, an deren feierlicher Gestaltung der Gesang durch Gregor als wesentlich mitwirkend herangezogen war, dergestalt daß die dem Sänger zugewiesenen Abschnitte damals vom Priester nicht gleichzeitig mitgelesen wurden, wie heute. Die heutige Form ist insofern eine Vereinfachung, als jetzt vom zelebrierenden Priester alle Gebete, auch die Gesangstexte, gelesen werden, während in die feierliche Papstmesse Gregors sich der Zelebrant, die Lektoren als Vorleser aus den heiligen Schriften und die Sänger teilten. Wir können hier auf das Einzelne nicht eingehen und verweisen dafür auf Peter Wagners „Geschichte der Messe I." (Leipz. 1914). Festzuhalten ist, daß mit dem Antritt des Siegeszuges der römischen Liturgie in die lateinische Welt, also vom 7. Jahrhundert an, beide Bücher nebeneinanderstehn: das liturgische Sacramentarium Gregorianum und das Ge-

sangbuch, das Antiphonarium Gregorianum. In der Anordnung dieses Antiphonars offenbart sich die Künstlerschaft des Papstes. Wie hier um einen feststehenden Kanon von Messegesängen für jeden Tag des Jahres das Besondere gegeben ist, wie diese Gesänge allen Stimmungen des Kirchenjahres und damit allen religiösen Empfindungen gerecht werden, sie in ein immer charakteristisches Gewand kleiden, trotzdem der Untergrund immer derselbe bleibt, — das steht in der ganzen Musikgeschichte ohnegleichen da. Das vermag allerdings nur der recht zu fühlen, der wirklich einmal im Kreislauf des Jahres den Choral täglich auf sich hat einwirken lassen. Der unvergleichlichen Macht dieser Gesänge wird sich dann keiner verschließen; sie erklärt es, wie es möglich wurde, daß die Kirche diesen Gesang als den ihr eigentümlichen für alle Zeiten festlegen konnte. —

Aus dieser mehr ordnenden Tätigkeit erklärt es sich auch, daß nicht ganz feststeht, wieviel von den ihm zugeschriebenen Neuerungen wirklich Gregor I. gehören. Wie schon vor ihm die Namen mehrerer Päpste als Mitarbeiter am Ausbau des Kirchengesangs genannt werden (Leo I. † 461, Gelasius † 496 u. a.) so hat Fr. A. Gevaërt in seiner Schrift „Der Ursprung des liturgischen Gesanges“ (1890) manche Gründe dafür beigebracht, daß die endgültige Regelung des Kirchengesanges erst einem späteren Papst Gregor (II. 715—731, III. 731—741) zuzuschreiben sei. Doch hat das ja schließlich keine tiefere Bedeutung.

Gregor der Große sorgte gleicherweise für die gute Überlieferung, wie für eine gute Ausführung seines Gesanges. Er ließ ein authentisches Exemplar des Antiphonars anfertigen, das mit einer Kette am Altar des heiligen Petrus befestigt wurde. Es ist trotzdem später zugrunde gegangen, aber erst, nachdem man davon Abschriften genommen hatte. Dann gründete er Sängerschulen. Wohl hatte es auch schon früher solche gegeben, aber sie hatten keinen offiziellen Charakter und darum auch keine große Wirkung. Gregors Schule dagegen erhielt den Charakter einer kirchlichen Einrichtung. Sie hatte in Rom zwei Gebäude und feststehende Einkünfte. Er kümmerte sich selbst um den Unterricht. Noch in viel späterer Zeit zeigte man das Ruhebett, von dem aus der kranke Papst dem Unterricht beizuwohnen pflegte, und eine Geißel, die zeigt, daß die pueri symphoniaci in kräftiger Zucht herangebildet wurden.

Der gregorianische Choral bedeutet zunächst einen großen geistig-musikalischen Fortschritt über den ambrosianischen. Denn dadurch, daß man vom prosodischen Rhythmus freikam, nur noch den Gesetzen einer natürlichen Prosadeklamation folgte, wurde man musikalisch frei. Die Melodien ergossen sich in ungehemmtem Strome und je mehr der Choral in seiner Grundlage planus, gleichmäßig war, um so mehr war es dem Gefühl des Einzelnen möglich, durch An- und Abschwellen der Noten, durch deren längeres und kürzeres Halten einen persönlichen Empfindungsgehalt zum Ausdruck zu bringen.

Auch die Theorie des gregorianischen Gesanges führt nach dem Osten

(Syrien), von wo sie mit der Gesangspraxis ins Abendland kam. In der Praxis wird man sich geraume Zeit mit einer Reihe von Erfahrungssätzen begnügt haben. Von einer eigentlichen mittelalterlichen Musiktheorie kann im Abendlande erst vom 9. Jahrhundert ab gesprochen werden. Die früheren Theoretiker, so vor allem die im ganzen Mittelalter hochangesehenen Cassiodor (485—580 „Institutiones musicae") und Boëtius (475—524 „De musica") stehen ganz außerhalb der gleichzeitigen Praxis und haben nur die, übrigens von ihnen auch nicht mehr ganz verstandene, Theorie der altgriechischen Musik im Auge. Wir erleben nun in der mittelalterlichen Musiktheorie „das merkwürdige Schauspiel, daß ein Schriftsteller (Boëtius) ein ausführliches Bild von einer längst vergangenen und ihm selbst nicht mehr aus unmittelbarer Anschauung bekannten Kunst entwirft, und daß dieses Bild nun seinerseits wieder maßgebend wird für eine stattliche Reihe von Autoren, die unter vollständig veränderten Kunstverhältnissen wirken und sich die erdenklichste Mühe geben, die schwebenden praktischen Musikfragen mit Hilfe jener antiken Theorie zu lösen. Nie hat sich in der Musik die Theorie in einem krasseren Widerspruch zur Praxis befunden, als während des Mittelalters" (Abert, Musikanschauung des M.A. S. 137).

Das war nur dadurch möglich geworden, daß mit dem Aufschwung des gelehrten Studiums in der Karolingerzeit der liturgische Gesang zum unumgänglichen Bestandteil der gelehrten Schulbildung wurde. Damit gelangte die Auffassung von der Musik als Wissenschaft zur Herrschaft. Das Künstlerische wird in den Hintergrund gedrängt. Musik war nicht Sache eines durch ein besonderes Talent bedingten Könnens, sondern des Wissens, das in einer Summe von Lehrsätzen erworben werden konnte und nach der damaligen Auffassung zum Besitzstand eines jedem, der auf Bildung Anspruch machte, gehören mußte.

Von diesen Verhältnissen wird auch die Lehre von den Kirchentönen betroffen. Zunächst sei festgehalten, daß unter „Kirchentönen", einem Mißverständnis des Boëtius folgend, die Tongeschlechter der Alten begriffen werden. Die bereits im 11. Jahrhundert vertretene Meinung, die Ambrosius die vier Haupttonarten und Gregor deren Erweiterung auf acht zuschreibt, ist nicht zu halten. Vielmehr weisen die ältesten Choralmelodien nur die Tonarten auf, die entstehen, wenn die diatonische Tonleiter A H C D E F G a ohne jede Veränderung von jedem der Töne aus gebaut wird. Also H C D E F G a h, C D E F G a h c usw. Der Fortschritt erfolgt im Norden und zwar durch Karls des Großen Hofmusiker Alchwine (Alkuin 735—804), der bei den reichen Beziehungen des fränkischen Hofes zu Byzanz, aus dessen Musiktheorie die Tonartenlehre übernahm. Danach kamen zu den vier Haupttonarten, den authentischen, vier Nebentonarten, „plagale", die dadurch gebildet wurden, daß die obere Quart dem Grundton der Haupttonart unterstellt wurde. Authentische und plagale Tonart gehören also eng zusammen, zumal

auch im Nebenton die Tonika der Haupttonart fühlbar bleibt, die Melodien also danach streben. Da sie aber in der Mitte liegt, bekommen diese „plagalen" Melodien in ihrem Aufsteigen etwas Unruhiges im Gegensatz zu der sich senkenden authentischen. Während Alkuin die Töne einfach durch Zahlen bezeichnet hatte, benannten sie die späteren Theoretiker äußerer Ähnlichkeiten willen mit den Namen der griechischen Tonarten, aber in der mißverstandenen Weise des Boëtius. So ergibt sich folgende Übersicht:

				Spätere Bezeichnung.
1. Ton:	authentisch	**D** E F **G** a h c d	=	Dorisch
	plagal	A H C **D** E F **G** a	=	Hypodorisch
2. Ton:	authentisch	**E** F G a h c d e	=	Phrygisch
	plagal	H C D **E** F G a h		
3. Ton:	authentisch	**F** G a h c d e f	=	Lydisch
	plagal	C D E **F** G a h c	=	Hypolydisch
4. Ton:	authentisch	**G** a h c d e f g	=	Mixolydisch
	plagal	D E F **G** a h c d	=	Hypomixolydisch.

Wie man sieht ist D—d zweimal (1. Ton authentisch und 4. Ton plagal vorhanden, also mit verschiedener Tonika (D bzw. G). Dagegen fehlen C und A als Tonika und damit unser Dur und Moll. In den plagalen Tönen 1 und 3 liegen die äußeren Tonfolgen der betreffenden Reihen, aber mit D bzw. F als Tonika. Im 16. Jahrhundert wurden diese beiden Tonarten mit C und A als 5. und 6. Ton unter den Namen ionisch und äolisch mit entsprechenden Nebentönen eingeführt. Der große Zarlino (1517—1590) brachte diese Linie zum Abschluß; er fühlte die grundlegende Bedeutung von Dur und Moll und stellte diese beiden Tonarten als 1. und 6. Ton an Anfang und Ende, während die vier älteren dann in der früheren Folge als 2.—5. Ton eingeschoben wurden. —

Festgelegt wurden die Gesänge durch die Neumenschrift. Daß auch diese dem Orient entstammt, bezeugt der Name — *νεῦμα* der Wink —, der sich auf die Handbewegungen des Dirigenten bezieht. In der älteren Zeit geben diese den stenographischen ähnlichen Striche, Punkte und Häkchen, die über den Text gestellt wurden, nicht die genauen Toninterballe, sondern nur die Bewegung der Melodie nach Höhe und Tiefe an. Sie setzten die mündliche Überlieferung der Gesänge voraus; die Sänger sangen auswendig und achteten genau auf die Handbewegung des die Neumen verdeutlichenden Chorleiters (daher cheironomische Neumen). Erst als die wichtige Erfindung der Notenlinie gemacht war, wurden auch die Neumen mehr als „eine Hilfe für das Gedächtnis", wie sie noch Hucbald im 10. Jahrhundert nennt. Das bedeutendste Denkmal in Neumenschrift ist das Antiphonarium von St. Gallen (faksimiliert hrsg. von P. L. Lambillote, Paris 1851). Diese Choralsammlung ist überhaupt die älteste Quelle des gregorianischen Chorals; sie kam in das

alemannische Kloster durch den auch um die Notenschrift verdienten Mönch Romanus, den Papst Hadrian 790 an Karl den Großen schickte.

Hiermit sind wir bei der Darstellung der Verbreitung des gregorianischen Gesangs in der christlichen Welt angelangt, die er sich bald ganz untertänig machte. Nur die Mailänder Kirche hat bis zum heutigen Tage mit ihrer eigenen Liturgie den besonderen Gesang bewahrt. In Gallien begegneten Gregors Abgesandte einem Gesang, der von dem älteren ambrosianischen, von dem er abstammte, bereits so sehr abwich, daß man von einem Kantus Gallicanus sprach. Das leichte musikalische Verständnis der Gallier rühmt Gregor von Tours ausdrücklich. Er bestätigt aber auch die Neuerungssucht und den weltlichen Sinn des begabten Volkes. Ohne diese weltliche Färbung hätten die Merowingerfürsten auch sicher nicht zu ihren Mahlzeiten Gradualien und Psalmen singen lassen. Pipin bemühte sich dann um den echten gregorianischen Gesang; aber erst sein größerer Sohn Karl hatte auf diesem Gebiet nachhaltige Erfolge. — Später, erst im 11. Jahrhundert, fand die gregorianische Liturgie in Spanien Eingang.

Nach England, dessen Bekehrung Gregor dem Großen besonders am Herzen lag, seitdem ihm die Schönheit dieses Stammes an angelsächsischen Sklaven aufgefallen war, sandte der Papst besondere Sänger. Die Bekehrung machte große Fortschritte; die erste Pflegestätte des gregorianischen Chorals war Kent, dessen Bischof Acca sich besonders eifrig um die Verbreitung dieser schönsten kirchlichen Kunst bemühte. Später wurde Alfred der Große selber ein begeisterter Freund des neuen Gesanges. Ihm war das Lied bereits Trost im Leide, das Harfnergewand aber diente ihm als Verkleidung für seine Kundschaftsgänge im feindlichen Lager, bis es ihm gelang, die drohenden Normannen zu vertreiben. — Und auch hier im Norden hatten bereits früher christliche Gesänge geklungen. Allerdings in heidnischen Weisen. Denn Patrick (geb. 387), der Begründer des irischen Mönchtums, dessen Glieder halb wunderlich seltsam, halb geheimnisvoll tief die erwachende nordische Welt durchwanderten, hatte viele Barden für das Christentum zu gewinnen verstanden. Diese Volkssänger „hingen nun ihre Harfen am Kreuze auf und sangen so schön, daß die Engel Gottes sich über den Himmelsrand neigten, um ihnen zuzuhören". —

Seine schönste Ausbildung und hingebendste Pflege aber fand der Choral in den jungen Benediktinerklöstern des emporblühenden Germanenvolkes. Zunächst konnten die auf ihre Kultur eingebildeten Römer wohl noch spotten. Johannes Diaconus, Gregors Biograph, noch meinte, die Germanen könnten den Choral nicht lernen. „Ihre rohen, wie Donner brüllenden Stimmen seien keiner sanften Modulation fähig, weil ihre an den Trunk gewöhnten heiseren Kehlen jene Biegungen, die eine zartere Melodie erfordere, gar nicht hergegeben hätten, so zwar, daß ihre Abscheu erregenden Stimmen nur Töne hervorbrächten, die dem Gepolter eines von einer Höhe herunterrollenden

Lastwagens ähnlich gewesen seien und statt die Hörer zu rühren, ihre Herzen mit Abscheu erfüllt hätten."

Nicht umsonst aber konnte Otfried wenig später von der fränkischen Sprache rühmen: **Nist si sto gisúngan mit régulu bithuúngan, Si habêt thoh thia rîhtî in scôneru slîhtî.** Wohl ist sie nicht so gesungen [ausgebildet] und von der Regel bezwungen, aber sie hat doch die Richtigkeit [logische Kraft] in schöner Schlichtheit. So war es in allem. Man war nicht ausgebildet und der Regeln unkundig, aber Begabung, ernster Wille, reine Gesinnung und unverdorbene Frische ersetzten die alte Überlieferung und gaben bald dem jungen Volke ein geistiges Übergewicht, das nicht auf Wissen, sondern auf Herzens- und Empfindungskraft fußte. So hatte denn auch der große Herrscher, der ein germanisches Weltreich schuf, hatte Karl der Große eine so hohe Auffassung vom Werte der Volksbildung, von der auch politischen Bedeutung einer einheitlichen geistigen Erziehung, wie sie uns von keinem der Herrscher des klassischen Altertums bezeugt ist. Und blieben auch seine Pläne einer allgemeinen Volksschule noch ein Jahrtausend unerfüllt, so erreichte er doch wenigstens beim Klerus eine Einheitlichkeit der Bildung, wie man sie vorher nicht gekannt hatte.

Karl der Große war selbst ein begeisterter Freund des Gesanges. Nicht umsonst führte er im engeren Geselligkeitskreise seiner Freunde den Namen David. Wie Gregor hielt auch er an seinem Hofe Gesangsübungen ab. In der Hofschule lehrte nach Alchwines Zeugnis Sulpicius die Knaben nach sicheren Akzenten mit lieblicher Stimme singen.

Von den Bemühungen Karls, den echten gregorianischen Choral — die ambrosianischen Ritualbücher ließ er der Einheitlichkeit des Kirchengesangs wegen verbrennen — einzuführen, wird vielerlei erzählt. Bereits 774 hatte er einige Mönche nach Rom geschickt; die Schulen von Soissons und Metz erlangten bald Berühmtheit. Metz zumal wußte sich in besonderen Ruf zu setzen; die Cantus Mettenses waren überall berühmt. Bald wurde es überflügelt von der Sängerschule in St. Gallen, deren Ruhm, wie Ekkehard stolz berichtet, „von Meer zu Meer" reichte. Im Jahre 790 hatte Papst Hadrian auf erneutes Bitten Karls zwei bedeutende Sänger mit genauen Abschriften des Antiphonars nach dem Norden geschickt. Der eine, Petrus, erreichte sein Reiseziel Metz; der andere, Romanus, aber erkrankte in St. Gallen, wo er dann nach seiner Genesung als Vorsteher der Sängerschule verblieb. So wurde dieses herrliche Kloster am nördlichen Fuße der Alpen auch für den Gesang zur wichtigsten Kulturstätte des Mittelalters, und die Söhne des heiligen Benedikt, die in der Frühzeit unserer Literatur und Kunstgeschichte so bedeutsam hervortreten, stehen auch am Anfang der Geschichte der deutschen Musik.

Das Treiben in der Sängerschule St. Gallens vom 8. bis 12. Jahrhundert hat Pater Anselm Schubiger in lebensvollen Bildern geschildert. Der Gesang begleitete das Leben dieser Männer vom „Venite exultemus Domino"

des mitternächtlichen Invitatoriums bis zum Abendgebet des nächsten Tages. Und man hielt streng auf Schönheit und Erbaulichkeit des Vortrags. Alles was stören konnte, war streng verboten. „Stimmen, welche die Zotenreißer, Jodler, Alpenbewohner, den Gesang der Weiber oder gar das Geschrei der Tiere nachahmten, wurden als Gottes und seiner Heiligen unwürdig aus dem Gotteshause auf immer verbannt. — Diejenigen, welche die Gesänge mit ungebührlicher Schnelligkeit übereilten oder mit unerträglicher Schwerfälligkeit die Silben aus ihrem Munde wie einen Mühlstein auf eine Anhöhe hinaufwälzten, wurden für unfähig gehalten, die Schönheiten des Gesanges zu begreifen.“

Unter der Zahl bedeutender Musiker, die aus St. Gallen hervorgegangen sind, ragt als Lehrer der Irländer Marcellus (ursprünglich Moengal) hervor. Seine drei berühmten Schüler waren Tuotilo († 915), dessen umfassende Tätigkeit als Bildhauer, Maler, Holzschnitzer, Baumeister und Musiker an die großen Renaissancegenies gemahnt. Auch körperlich muß er ein Held gewesen sein, denn es wird erzählt, daß Räuber, die ihn einst im Walde anfielen, vor den sprühenden Blicken und der geballten Faust des riesenhaften Mönches flohen. Aus einem adligen Schweizergeschlecht stammte Ratpert († nach 884), dessen Galluslied zum Volksgesang wurde. Der bedeutendste aber war Notker Balbulus († 6. April 912) aus Heiligöwe im Thurgau, eine stille, feine Künstlernatur, in der sich jeder starke Eindruck zum Kunstwerk gestaltete. Aus der folgenden Zeit ragen der große Notker Labeo († 1022), als Verfasser des ersten deutschen Buches über Musik, und Ekkehard IV († 1036), der feinsinnige Geschichtsschreiber seines Klosters, hervor. Wenn er es als Greis beim Osterfeste 1030 zu Ingelheim in Kaiser Konrad II Gegenwart erleben durfte, daß, als er die Hand zur Leitung des Gesanges erhob, drei Bischöfe ihm an die Seite traten und als seine alten Schüler mitsangen, so zeigt uns dieses eine Beispiel, wie groß die Sangesfreude in deutschen Landen geworden, wie stolz man auf seine Kunst war. Und so ließen sich noch viele Namen aufzählen. So der Reichenauer Abt Berno († 1048), der Sänger des Meinradusliedes. Seinem Kloster gehörte Hermannus Contractus († 1054) an, ein Grafensohn, der, körperlich hilflos (contractus, d. i. der Lahme), durch die Tiefe seiner Gedanken und sein hervorragendes musikalisches Wissen die damalige Welt in Staunen versetzte. „Es herrschte,“ sagt Ambros, „ein wahrer Wetteifer unter der Geistlichkeit. Wer Talent zum Dichten oder Komponieren in sich verspürte, betätigte es in irgend einer Sequenz“.

„Sequenz“ — die Überschrift auf dem glänzendsten Ruhmesblatt in der Musikgeschichte St. Gallens. Denn alles andere ist ja schließlich doch nur Pflege eines Überkommenen. Hier aber betätigt sich eigene Schöpferkraft und der Weg der Weiterentwicklung ist gewiesen. Das bleibt so, trotzdem die Forschung nachgewiesen hat, daß das Vorbild zu diesen Sequenzen auch aus Byzanz stammt.

Die Entstehung der Sequenzen führt auf jene Jubilationen zurück, deren wortloses Lobsingen zu Gottes Ehre schon den heiligen Augustinus begeisterte. Je mehr die Melodie von den Fesseln der Metrik frei wurde, um so näher lag die Versuchung, längere Tongänge, Verzierungen, phantastische Weisen auf einer Silbe ausklingen zu lassen. Zur Karikatur verzerrt findet sich diese Sitte noch heute bei den koptischen Christen in Ägypten, deren Ritualgesang ein einziges Alleluja oft zu viertelstündiger Dauer ausdehnt. Aber auch in der römischen Kirche sang man, wie Durandus erzählt, das Alleluja von alters her „mit dem Pneuma", das heißt, man gestaltete die Koloraturen so lang, als der Atem (*πνεῦμα*) der Sänger aushielt. „Es ist aber das Pneuma oder der Jubellaut," so fährt Durandus fort, „eine unaussprechliche Freude des Gemütes über das Ewige, und es wird einzig auf die letzte Silbe der Antiphon gemacht, um anzudeuten, daß Gottes Lob unaussprechlich und unbegreiflich ist." Noch viel ausgedehnter waren die Melismen des griechischen Hymnengesanges. Wenn man sich nun die Art der Überlieferung des gregorianischen Chorals in diesen ersten Jahrhunderten vergegenwärtigt, bei der dem Gedächtnis nur die Versinnbildlichung der ungefähren Melodiebewegung durch die Neumen zu Hilfe kam, so wird man begreifen, daß man mit diesen großen Notengruppen bald nichts Rechtes mehr anzufangen wußte, während die Weisen, in denen fast auf jede Note eine Silbe kam, leichter auswendig gelernt und behalten wurden. Um jener Verwirrung abzuhelfen, bot sich das Mittel, die wortlosen Melodien durch Unterlegung ausgiebiger Texte den übrigen Gesängen wieder ähnlich zu machen.

Die St. Galler Klosterüberlieferung, wonach ein aus Gimedia geflüchteter Mönch in seinem Gesangbuche einige Sequenzenverse mitgebracht habe, wird von der Forschung dahin ergänzt, daß die Sequenzen byzantinischen Ursprungs sind, lange Vokalisen, zu denen dann Notker nach dem Vorbilde des erwähnten Mönches Texte fügte. Bald aber wurde in St. Gallen die Sequenz weit mehr als ein Unterlegen von Worten unter eine vorhandene Melodie. Allerdings darf man auch das in musikalischer Hinsicht nicht unterschätzen, denn es bedeutet die völlige Umkehrung des früheren Verhältnisses. Nicht mehr war die Musik, wie in der Antike, das zum Wort Hinzutretende, dieses Steigernde, sondern das Wort mußte sich der vorhandenen Melodie fügen. Aber das war nur der Anfang. Bald mußte man einsehen, daß bei dieser gebundenen Wortunterlegung nichts Rechtes herauskommen konnte, wenn man nicht aus Eigenem hinzutat. So übernahm man also nur noch die Anfänge der alten Melodien und schuf auf ihrer Grundlage Neues. Von da war es nur ein Schritt bis zur völlig selbständigen Neuerfindung von Wort und Weise. Notker Balbulus, dessen erste Sequenz „Laudes deo concinat orbis" eine ganz getreue Wortunterlegung ist, fand später in dieser Gattung das Mittel, sein persönliches Empfinden auszuströmen. Bächtold hat ja die schöne Überlieferung, daß das Antiphon „Media vita in morte sumus" bei

Notker dadurch ausgelöst worden sei, daß er in grausiger Felsschlucht an einem gefährlichen Brückenbau arbeiten sah, als irrig nachgewiesen. Aber der enge Zusammenhang mit den Eindrücken des Lebens offenbart sich auch in tonmalerischen und volkstümlichen Wendungen mancher Kompositionen Notkers. In ihm war der Musiker stärker, als der Dichter, und es findet sich in St. Gallen noch ein Kodex, der die Neumen zu 44 Sequenzen ohne Text enthält, also einfach 44 Melodien bietet, bei denen es Notker spätern Zeiten überließ, ob sie Worte hinzufügen wollten. Ihm hatte jedenfalls bereits die Melodie ausgereicht, sein Empfinden auszudrücken. Es ist ja nur natürlich, daß Männer, deren ganzes Leben von Choralgesang begleitet war, ihr Fühlen in ähnlich gearteten Weisen kündeten. Aber immerhin war hier ein Weg, auf dem auch Erinnerungen an den Volksgesang und durchaus persönliche Erfindung Eingang finden konnten. Jedenfalls fiel diese persönliche Note mancher Gesänge schon den Zeitgenossen auf. So sagt Ekkehard von Tuotilos Weisen, sie seien „eigentümlich und sehr kenntlich; denn Neumen, die nach Psalter und Rotta, worauf er besonders stark war, erfunden sind, haben eine besondere Süßigkeit". An Tuotilos Namen knüpft auch eine zweite Art, die orientalische Musikornamentik dem einfacheren nordischen Geschmack zugänglich zu machen. Als Tropen bezeichnete man im Osten textlose Tonreihen, die als Material für liturgische Gesänge dienten. Tuotilo verwendete sie nun als Einschiebsel in bestehende Gesänge, aber so daß er ihnen Texte — und zwar meist für jede Note eine Silbe — unterlegte. Diese Texte mußten natürlich erweiternde Erklärungen der liturgischen Worte sein, zwischen die sie geschoben wurden. Imgrunde liegt das Bestreben, jeder Note eine Textsilbe zu geben, wie sich darin zeigt, daß man auch die in der gregorianischen Liturgie vorhandenen Melismen so mit Text versah, z. B. Kyrie [fons pietatis, a quo bona cuncta procedunt] eleison. Die zwischen den Klammern stehenden Worte wurden der Notengruppe untergelegt, die ursprünglich über Kyrie stand. Das Konzil von Trient hat diese zu großer Beliebtheit gelangte Übung verboten. Von den Sequenzen, die uns entsprechend ihrer besonderen Beliebtheit im Mittelalter in großer Zahl erhalten sind, werden nur noch fünf im heutigen katholischen Gottesdienst gesungen: die Ostersequenz „Victimae paschali laudes", des Notkerschülers Wipo; die Pfingstsequenz „Veni sancte spiritus", als deren Komponist bald Hermannus Contractus, bald der König Robert II von Frankreich (um 1000) genannt wird; Thomas von Aquins Fronleichnamssequenz „Lauda Sion Salvatorem"; die berühmtesten, seither unzählige Male komponierten, das „Stabat mater", von Jacopone da Todi und das in die Totenmesse aufgenommene „Dies irae", das wahrscheinlich Thomas von Celano zum Urheber hat.

Die Sequenzen wurden auch das Mittel, durch das die geistliche Musik in die Welt drang; auch der umgekehrte Fall trat oft ein. Die Mönche selber versuchten ja, an die Stelle der heidnischen Lieder der Welt neue christliche

zu geben. Man bedenke, daß sogar Otfrieds umfangreiche Evangeliendichtung aus solcher Absicht entstanden war. Dann gab es das leichte Volk der Vaganten, die mit klösterlichem Wissen weltliches Empfinden verbanden. So wurde in der Folgezeit der gregorianische Choral auch für die weltliche Musik fruchtbar. Jedenfalls hat er in den Ländern, in denen er Verbreitung fand, in Italien, Frankreich, England und Deutschland die gemeinsame Grundlage für die Weiterentwicklung der europäisch-abendländischen Musik geschaffen.

Zweites Kapitel

Die weltliche Musik

I. Von altnordischem und altgermanischem Singen

Wenn die alten Römer aus ihrem sonnigen Lande, über das ein ewig heiterer Himmel seine blauen Bänder spannte, nach dem Norden kamen, war ihr erster Eindruck, in ein Gebiet trüben Lebens und düsterer Wildnis versetzt zu sein. „Triste coelum“, ein trauriger Himmel hing hier mit schweren Wolken über Ländern voll ungeheurer Wälder, die die Sonne nicht durchließen, voller Sümpfe, wilder Schluchten und unzugänglicher Felsengebirge. Es war den Söhnen einer weichlichen Welt, als könne hier nur der Sturm sein heulendes Lied singen. Schrecklich, wie Sturm und Donner wirkte es auf die eisernen Legionen, wenn diese Barbaren mit lautem Gebrüll in den Kampf mit ihnen stürzten, und selbst die Weiber unterstützten ihre Männer mit wildem Geheul (ululatus).

Barbarisch erschien den Trägern einer überfeinerten Kultur alles, was sie hier erblickten; nimmer, vermeinten sie, könnten hier die Künste gedeihen, die nach ihrem Glauben ein heiteres Spiel der Musen waren. Aber Tacitus, dessen stolzes Herz voll Grimm war über die Entartung seines geliebten Vaterlandes, sah mit scharfen Augen, daß das Leben der Bewohner dieser rauhen Länder eine Fülle schöner Züge aufwies, die er bei den eigenen, vom Himmel so begünstigten Volksgenossen vermißte. Er erkannte oder ahnte doch, daß sich hinter diesen starren Lebensformen ein großer Reichtum innerer Gemütswerte verbarg. Er hörte auch, daß diese Völker nicht bloß brüllten, wie die Tiere ihrer Wälder, sondern daß sie Lieder sangen von Göttern und Helden, wie im sonnigen Griechenland Homer sie gesungen hatte.

Aber wenn auch vor dieses Römers Geiste die Ahnung aufstieg, daß diese Barbarenhorden einmal dem stolzen Weltreich gefährlich werden würden, nimmer hätte er sich wohl gedacht, daß dieser Norden dereinst den Kulturfortschritt bringen könnte. Und noch weniger hätte er zu erkennen vermocht, daß die Stärke dieser im Norden geborenen Kultur gerade auf der Überwin-

dung der schroffen Gegensätze des Erlebens, des Sehens und Schauens zu einer höheren Einheit beruhen sollte.

Damals dachten die Bewohner dieser Länder auch noch nicht an eine solche Entwicklung. Dazu mußte sie die Vorsehung erst in die Länder der Sonne führen, Völker mußten wandern, mußten untergehen und neu erstehen, — diese Nordländer mußten die Welt erst kennen lernen, bevor sie ihre geistigen Herren werden konnten. Niemals aber hatte die „Finsternis" ihrer Heimat sie gehindert, ein kräftiges und frohes Leben zu führen. Wir sollten uns überhaupt endlich abgewöhnen, die Lebensführung der alten Germanen mit den Augen der abgünstigen Römer anzusehen. „Wilde" waren die Germanen längst nicht mehr. Und daß sie nicht nur an die Erfüllung der Notwendigkeiten des Lebens dachten, sondern auch seine Schönheit pflegten, bezeugen die hochkünstlerischen Bronzefunde, die um viele Jahrhunderte vor die Römerzeit hinaufreichen. Ein Volk aber, das auf einem Kunstgebiete so Glänzendes leistet, kann auch den andern nicht verschlossen gewesen sein, am wenigsten den an äußeren Lebensluxus nicht gebundenen des Gemütslebens.

Die Augen der Seele haben andere Sehgesetze, als die des Leibes. Wo der Römer nur undurchdringliche Nebel und dicke Wolkenmassen sah, schaute der Germane die im Tanze sich wiegenden Gestalten duftiger Elfen, die ungeheuren Gebilde seiner gewaltigen Gottheiten. Der alte Zeus thront in klarer und heiterer Majestät auf dem Olymp; gewaltiger, tiefer und geheimnisvoller ist der nordische Odin, der auf Wolkenrossen über die Lande hinjagt, oder im langen Mantel mit wallendem Hut durch die dunklen Wälder schreitet. In den alten Liedern, die Ossians Dichtungen zugrunde liegen, lebt ein Stolz auf die nordische Heimat, wie Homer ihn für seine südliche Schönheit kaum bekundet . . .

Dagegen bestehen unverkennbare Ähnlichkeiten zwischen den homerischen und den altgermanischen Sangesverhältnissen; sowohl im Stoff der Gesänge, die hier wie dort die Sagen der Götter und Taten der Helden verherrlichen, wie in der Art und Stellung des Sängers. Sobald dieser aus der Gemeinsamkeit des Volkes heraustritt, finden wir ihn als hochgeehrten Künstler am Hofe des Königs und der Fürsten. Der germanische Heldengesang ist, wie der griechische, Hofpoesie mit dem Hauptzwecke der geschichtlichen Überlieferung und Verklärung aller wichtigen Ereignisse und Persönlichkeiten. Für die Höfe der Goten, Burgunder, Bayern, Alemannen, Franken, für den grausamen Attila, wie für die kühnen Wikingerführer Islands ist der edle Sänger bezeugt, der zum Mahle der Fürsten und beim frohen Gelage in der Halle in Liedern die Taten der Vorfahren und die jüngsten Siege des Herrn besang. In König Hrodgars prächtiger Methalle „Heoror" war, wie es im Beowulfsliede heißt, alle Tage Harfenklang und des Sängers lautes Singen. Darum heißt auch im angelsächsischen Gedicht der Gesang „die Lust der Halle" (heal-

gamen), die Harfe das „Lustholz" (gamenvudu) oder der „Freudenbaum" (gleóbeám); der Sänger selber aber wurde der „Freudenmann" (gleóman) genannt. Vom Hofe verpflanzten sich diese Lieder ins Volk, wo sie sich ohne alle schriftliche Überlieferung lange lebendig erhielten. Denn zu der Zeit, als Tacitus von den Germanen berichtet, daß sie in Heldenliedern Hermann, den Befreier, besängen, war dieser bereits mehr als hundert Jahre tot.

Die Hochschätzung des Sängers kommt gelegentlich auch im ältesten germanischen Recht zum Ausdruck. So belegt die „Lex Angliorum et Werinorum hoc est Thuringorum" die Verletzung der Hand eines Harfners mit einer viermal höheren Geldstrafe, als bei einem anderen Freien. Ähnlich ist es in Holland. In England konnte der Harfner ungefährdet durchs feindliche Lager gehen, seine Person war heilig. Wie eng die isländischen Skalden dem Gefolge des Königs verwachsen waren, zeigt der Name der Drottkvaetstrophe, in der sie ihre Lieder sangen: dróttkvaedr hattr heißt geradezu „Versmaß des königlichen Gefolges". Rufen wir uns noch die Gestalten Volkers und Horants aus Nibelungenlied und Kudrun ins Gedächtnis zurück. Helden sind sie, Vertraute ihrer Fürsten; als die beiden Dichtungen in ihrer uns erhaltenen Gestalt aufgezeichnet wurden, waren sie längst Idealerscheinungen einer verschwundenen Zeit, von der ein braver Spielmann wohl sehnsüchtig träumen mochte. —

Neben dem Heldengesang, wohl noch älter als er, steht das Götterlied und die gottesdienstliche Hymne. Tacitus erwähnt Gesänge von einem erdgeborenen Gott Tuisto und seinem Sohne Mannus, dem Vater des Menschengeschlechts. Sicher war auch der den Römern so furchtbare barditus, der Schildgesang, unter dessen wuchtigem Dröhnen die Germanen in die Schlacht zogen, ein Götterlied. Da mag wohl auch ein Vorsänger gewaltet haben, auf dessen Vortrag die anderen im Kehrreim einfielen. Im späteren christlichen „Ludwigslied" klingt diese Sitte noch durch in der Stelle: „Der König ritt kühne, sang ein Lied schöne und alles zusammen sang das Kyrieleison. Der Sang war gesungen, der Kampf ward begonnen."

Daß beim Opfer mit Tanz verbundene Lieder gesungen wurden, geht aus dem Worte leich hervor, das in seinen verschiedenen Formen ebenso Reigen, wie Lied und Opfer bedeutet. Feierliche Umzüge mit Gesang bestätigt ebenfalls schon Tacitus. Aus der Zeit der Bekehrung haben wir immer wieder die Klagen, daß das Volk von seinen alten Hymnen und Aufzügen nicht lassen wollte. Die Geistlichkeit wählte schließlich das erprobteste Bekämpfungsmittel, indem sie das Alte übernahm und mit einem neuen Gehalte erfüllte.

Das religiöse Gebiet streiften noch halb die Hochzeitslieder beim brût-hlauft, dem feierlichen Brautzuge, während die Totenklagen (sisuua), bei denen natürlich der Taten des Verstorbenen gedacht wurde, leicht zur Grundlage von Heldenliedern werden konnten. Auch diese Sitten sind fürs ganze germanische Gebiet in ähnlicher Form beglaubigt. Die Bestattungs-

feierlichkeiten für Attila, wie sie der Geschichtschreiber Jordanis berichtet, sind jenen ganz ähnlich, mit denen dem Helden des Beowulfsliedes die letzte Ehre erwiesen wurde. Diesem wird am Meeresstrande, jenem mitten auf freiem Felde der Grabhügel errichtet. Dann steigen die besten Reiter zu Pferde, umreiten das Grab und singen das Totenlied.

Ganz ins Weltliche führen die Uuinileodos, die Liebeslieder, von denen wir hauptsächlich durch geistliche Verbote wissen, deren berühmtestes jenes Kapitular vom 23. März 789 ist, durch das Karl der Große den Nonnen verbot, die Liebeslieder der Gasse aufzuschreiben und zu verschicken.

Auch Spottliedchen sind von alters her bezeugt. Ausonius (4. Jhdt.) erzählt in seiner „Mosella", daß die Schiffer den Bauern, die sich mit der Arbeit verspätet hatten, solche stachlichte Verse zusangen. Geistliche und weltliche Fürsten waren vor losen Zungen nicht sicher. Selbst der würdige Notker, der Deutsche, muß über ungeratene Klosterschüler klagen, die beim Weine sitzen und Spottlieder auf ihn machen. Auch von der Sitte des reihumgehenden Rundgesangs hören wir, und wie schon damals mancher aus Scheu vor dem Alleinsingen sich wegstahl. —

Am ausgebildetsten tritt uns das Sängertum als Stand bei den keltischen Barden entgegen. Sie blieben bestehen, als die Druiden vor dem Christentum weichen mußten. Wie Patrick die alten Sänger zur Verbreitung der neuen Lehre benutzte, ist schon früher (S. 118) erwähnt worden. Auch die Barden lebten vorzugsweise an den Höfen der Fürsten und bildeten hier einen festgegliederten Orden mit verschiedenen Rangstufen. Bei öffentlichen Versammlungen maßen sie sich in Wettgesängen, die vorzugsweise religiöse Stoffe oder die Heldensage zum Gegenstand hatten. Auch Kampf- und Trinklieder sind häufig, erst der späteren Zeit gehört das Liebeslied an. Die Blütezeit des Bardentums liegt im 6. Jahrhundert, also zu einer Zeit, als die Kelten bereits Christen waren. Später verfiel es äußerlichem Formalismus, behielt aber als Träger der alten Sagen einen so starken Einfluß, daß Eduard I von England, als er 1284 Wales endlich völlig unterworfen hatte, zu dem grausamen Mittel griff, alle Sänger und Harfenspieler hinrichten zu lassen. In ihnen, ihren Gesängen von alter Zeit und Herrlichkeit sah er seine gefährlichsten Gegner.

* * *

Schwieriger steht es um die Frage nach den eigentlich musikalischen Eigenschaften dieses Singens. Denn wir haben keinerlei musikalische Denkmäler, ja nicht einmal Berichte über die Musik. Kaum dürfen wir hoffen, hier einmal einwandfreie Klarheit zu schaffen. Aber langsam mehrt sich doch der Beweisstoff für die Mutmaßung, daß die altnordische und altdeutsche Musik die Keime der später an dieser Stelle geborenen und zur Blüte gebrachten, also unserer Musik enthalten haben müsse.

Schon daß die antike Musik trotz ihrer hohen Kunststellung die harmonische Mehrstimmigkeit nicht zu entfalten vermochte, legt die Vermutung nahe, daß in ihrem Wesen die Vorbedingungen dafür überhaupt fehlten. Die Entwicklung zur Mehrstimmigkeit aber, wie sie sich aus den geschichtlichen Denkmälern darstellt, hat nichts Überzeugendes, wenn wir nicht annehmen, daß neben dieser ganz in der Kirche erwachsenden Kunst noch eine andere bestand, aus der jene allmählich allerlei Kräfte übernahm. Es war die Volksmusik des Nordens. Daß die Kirche sich gegen sie noch ablehnender, als gegen die antike weltliche Musik verhielt, wird begreiflich, da hier noch der nationale Gegensatz der ganz auf dem südlichen Boden erwachsenen jungen Kirche zum germanisch-keltischen Norden hinzukam. Es liegt darum nahe, die ersten rohen Erscheinungen der in der Kirche geübten Mehrstimmigkeit (Hucbalds „Organum" um 880) als verkümmerte Übernahme und Rückbildung weltlicher Musikübung anzusehen, sofern sich nur in der letzteren die Voraussetzungen einer höheren Entwicklung nachweisen lassen. Denn daß die junge christliche Kirche ihrerseits grundsätzlich eine möglichst einfache und unsinnliche Musik erstrebte und nur mit größtem Widerstreben die reicher entwickelten Mittel der weltlichen Musik aufnahm, hat sich schon in der Entwicklungsgeschichte des Chorals gezeigt (vgl. S. 103 f.).

Dem Geiste der Kirche lag der Wille zu einer solchen Entwicklung in der Richtung der Mehrstimmigkeit fern, ja er war ihrer Einschätzung der heiligen Texte geradezu feindlich. Man darf also sicher sein, daß sie eine in der Welt geübte Mehrstimmigkeit nur insoweit übernahm, als sie durch die Stimmung der Gemeinde dazu gezwungen wurde. Hinzu kommt, daß die Instrumentalmusik in der Kirche überhaupt keine Pflege fand; dennoch aber war sie da und viele Eigenheiten in der Entwicklungsgeschichte der Mehrstimmigkeit finden aus dem Instrumentalen heraus ihre Erklärung.

Sind nun außer diesen unweglichen Schlüssen auch noch Zeugnisse für diese frühere weltliche Musikpflege vorhanden?

Für die Tatsache, daß Hucbalds „Organum" oder Diaphonie, deren Mehrstimmigkeit sich auf die Führung der Melodie in leeren Quinten- oder Quartenparallelen beschränkt, weit unter dem liegt, was schon früher in der weltlichen Musik üblich war, haben wir einen unwiderleglichen Beweis in des Scotus Erigena Schrift „De Divisione Naturae", die mindestens dreißig Jahre vor dem 880 erschienenen Buche Hucbalds „De Harmonica Institutione" liegt. Es heißt da: „Der Organum genannte Gesang besteht aus Stimmen verschiedener Gattung und Tonlagen, welche bald voneinander geschieden in weiten Tonabständen von wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen, vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschiedenheiten der kirchlichen Tonarten zusammenkommen und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang ergeben." Unter dem gleichen von Hucbald gebrauchten Namen „Organum" wird hier eine weit vollkommenere Musikübung geschildert, die wir als echte

Zweistimmigkeit bezeichnen können. Die Kirche hat hier offenbar, als sie diese in der Welt geübte Kunst übernahm, mit voller Absicht eine Erstarrung eintreten lassen. Die feindselige Stimmung der Kirche gegen dieses Kunstmittel der weltlichen Musik ist vielfach aus Erlassen der Kirchenoberen zu belegen, deren strengster die vom Papst Johann XXII. 1322 erlassene Bulle „Docta Sanctorum" ist, wenn sie auch die Mehrstimmigkeit nicht grundsätzlich verbietet, wie oft behauptet wird.

In der Beschreibung von Cambria des Geraldus Cambrensis heißt es um 1185, daß die Briten der damaligen Zeit etwa in so vielen Stimmen sängen, als Sänger da seien und daß ihre Stimmen mit den Melodien der Instrumente zusammengingen. „Der eine brummte die untere Stimme, der andere singt dazu die obere; und das taten sie weniger in kunstmäßiger Weise, als aus einer ihnen eigenen alten Gewohnheit, die ihnen durch lange Übung zur anderen Natur geworden ist. Denn diese Art und Weise hat unter dem Volk so tief Wurzel gefaßt, daß kaum irgendeine Melodie, so einfach wie sie ist, gesungen wird, sondern in einer gewissen Mehrstimmigkeit. Noch erstaunlicher ist, daß selbst ihre Kinder es so machen, wenn sie singen. Aber nicht alle Engländer singen in dieser Art, sondern nur die des Nordens, und ich glaube, sie bekamen diese Kunst zuerst ebenso wie ihre Sprache von den Dänen und Norwegern, die so oft ihr Land besetzten und in langem Besitze hielten." (Fleischer: Musikinstrumente aus deutscher Urzeit.)

Dieses Zeugnis weist von den Wallisern, wo Hugo Lederer in seinem Buche über „Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst" ihre Heimat sucht, wieder zu den germanischen Völkern. Darin stimmen jedenfalls alle diese Zeugnisse überein, daß diese Mehrstimmigkeit im Norden beheimatet war und außerhalb der christlichen Kirche erstanden ist. Neuerdings ist nun noch das Zeugnis eines zweistimmig durchgeführten Liedes aus dem 13. Jahrhundert dazu gekommen, das Oluf Kolsrud in einem Upsalaer Kodex gefunden hat. Er berichtet darüber in seiner 1913 erschienenen Schrift „Tvo norröne latinske kväde med melodiar" (Zwei altnorwegisch-lateinische Gesänge mit Melodien). Das eine dieser Lieder ist ganz in der noch heute beim Volke beliebten Art in Terzen-Parallelen durchgeführt, zu einer Zeit, als die Terz der gelehrten Theorie noch als unvollkommene Konsonanz galt und vor allem das Nacheinander zweier großer Terzen wegen des als „musikalischer Teufel" bezeichneten Tritonus verpönt war. Der Volksmusik auf den damals norwegischen Orkaden aber war das offenbar eine „alte Gewohnheit", und es ist für die Zähigkeit der Volksüberlieferung bezeichnend, daß die Vorliebe für die sogenannte lydische Tonart, aus der dieses alte Lied geht, der norwegischen Volksmusik bis in die Gegenwart verblieben ist.

Daß die Anlage zur Mehrstimmigkeit wirklich den Völkern des Südens abging, erhellt indirekt auch noch aus ihrer Unfähigkeit, zu den Tongeschlechtern des Dur und Moll zu gelangen, die um so auffälliger ist, als sie nach anderer

Seite das System der Tongeschlechter so mannigfaltig ausgebildet haben. Wohl verbanden auch die Alten und der christliche Choral mit den Tongeschlechtern bestimmte Ausdruckseigenschaften, aber diese beruhten im wesentlichen auf einzelnen Figuren, die sich aus dem Nacheinander der Töne entwickelten. Dur und Moll sind dagegen charakteristische Unterschiede, die immer an der gleichen Stelle hervortreten; sie auch nur lassen sich harmonisch fruchtbar machen. Neben den stets gleichbleibenden und dadurch in ihrem Gefühlsgehalt gleichschwebenden Intervallen der Oktave, Quint und Quart, stehen für Terz, Sext und Septime zwei Arten nebeneinander, deren eine im Verhältnis zum Grundton emporziehend, die andere herabdrückend, ins Gefühl übertragen, freudig und traurig wirkt. Das erstere nennen wir Dur, das andere Moll. Auf diesen beiden Tongeschlechtern baut sich unsere ganze Musik auf. Durch den Wechsel zwischen Dur und Moll war eine sofort sinnfällige Ausdrucksmöglichkeit geschaffen, die noch viel eindringlicher, als im Nacheinander der Töne, beim gleichzeitigen Erklingen derselben zum Bewußtsein kommen mußte.

Das alles setzt allerdings eine viel reichere und vor allem anders geartete musikalische Veranlagung voraus, als wir sie bei den Kulturvölkern des Ostens und der Antike gefunden haben. Dafür haben wir auch beredte Zeugen in hochentwickelten Musikinstrumenten aus Funden alter Zeiten, in deren Dunkel kein geschriebener Bericht leuchtet. Am eigenartigsten sind die Luren, die bis in die ältere nordische Bronzezeit, also bis ins 13. und 14. vorchristliche Jahrhundert reichen und im skandinavisch-norddeutschen Kulturkreis wiederholt gefunden wurden. Diese mit höchster Kunstfertigkeit gearbeiteten langen Röhreninstrumente, deren Klang zwischen dem unserer Posaune und unseres Waldhorns liegt, geben mit Leichtigkeit zwölf Töne in dreieinhalb Oktaven; geschickte Bläser bringen es jetzt noch auf den alten Instrumenten zu zweiundzwanzig Tönen. Man hat auf ihnen ohne weiteres unsere Volkslieder spielen können, während auf ihnen jene in kleinen Tonabständen hingleitende Musik, wie sie sonst für die Naturvölker charakteristisch ist, nicht spielbar ist. Besonders auffällig ist nun, daß die Luren fast immer paarweise gefunden wurden, und daß diese beiden Instrumente dann auch immer auf den gleichen Ton eingestimmt sind. Das hat eigentlich nur Sinn gehabt, wenn schon jene Zeit eine Zweistimmigkeit kannte. Als Signalinstrumente für die Schlacht waren die Luren nicht geeignet, eher mag man sie sich beim Gottesdienst im freien Walde vorstellen. (Vgl. zu alledem Willy Pastor, die Geburt der Musik 1910.)

Auch das Vorhandensein der Saiteninstrumente wird für die ältere germanische Zeit bezeugt, denn schon auf einigen Urnen der Hallstadtepoche (also jenseits 500 v. Chr.) finden sich Abbildungen von Lyren, wie sie auch auf gallischen Münzen aus Cäsars Zeit abgebildet sind. Venantius Fortunatus erwähnt 609 nach Christus die Chrotta, den wälischen Crwth, als national-

britannisches Instrument. Wir denken daran, daß die griechische Mythe Orpheus, den Erfinder der Lyra, als Thracier, also als Nordländer bezeichnet.

Die Kirche bot dem Instrumentalspiel keinen Platz; aber seit dem 10. Jahrhundert haben wir in Miniatüren und Skulpturen viele Abbildungen von Streichinstrumenten. Schon hier sehen wir zwei Hauptarten, deren eine mit birnenförmigem Schallkörper (Lyra, Gigue oder Fidel genannt) wenig Entwicklungsfähigkeit besaß, da bei mehrfacher Bespannung die äußeren Saiten schwer zu bestreichen waren. Andererseits haben gerade solche Instrumente viel zum Gefühl der Mehrstimmigkeit beigetragen, indem die unteren Saiten mitgestrichen wurden, wenn man auf der oberen die Melodie spielte. Das wäre dann ein Seitenstück zum Dudelsack, wo auch der eine gleiche Ton stets mitklang.

Die Entwicklung knüpfte an die zweite Art, die zunächst viel plumper aussah, indem der Schallkörper geradezu einer Kiste glich. Bald aber brachte man leichte Ausbuchtungen auf beiden Seiten an, so daß der Bogen beweglich wurde. — Dadurch war dann die Möglichkeit gegeben, auf mehreren Saiten frei zu spielen. Von der Laute her gewann man einige Vervollkommnungen, versuchte im übrigen gerade an dieser Rubeba, Ribera, Viella oder Viola immer Neues, bis im 14. Jahrhundert die heutige Bauart sich ziemlich bestimmt herausbildete. Ihre letzte Vervollkommnung erhielten die Streichinstrumente dann im 15. und 16. Jahrhundert in Oberitalien. Die Blütezeit des Geigenbaues in Cremona (15. und 16. Jahrhundert) war erst möglich, nachdem die Geige von der Gasse in die gute Gesellschaft aufgenommen war, wie es die erste Pflege des begleiteten Liedes in Florenz mit sich gebracht hatte.

II. Der Spielmann

Wenn Karl der Große die alten Heldenlieder sammeln ließ, so zeigt sich darin wohl seine hohe Schätzung dieses altüberkommenen Volksgutes, aber auch die Erkenntnis, daß die Zeit dafür vorüber sei. Schon sein Nachfolger war nicht mehr weitherzig genug, heidnisches Erbteil um seiner Schönheit willen neben der christlichen Kunst zu dulden. Damit war auch dem Träger der alten Kunst der Boden genommen. Für den vornehmen altgermanischen Sänger bot die „neue Gesellschaft" keinen Platz; so mußte er entweder eingehen oder gesellschaftlich sinken. Da ihm die Höfe der Fürsten und Edlen keinen festen Sitz mehr boten, geriet er in die Masse der „Fahrenden", die von Ort zu Ort zogen, beim Volke „Gabe zu heischen".

Dieses „fahrende Volk" (varnde diet) war schon lange da. Es war das internationale Volk der Gaukler und Spaßmacher. Schon als das römische Reich noch blühte, waren seine Possenreißer (ioculatores, franz. jongleurs)

nach dem Norden gekommen; in Gallien waren sie mit der römischen Kultur früh heimisch geworden. Neben Flechtern, Akrobaten, Tierbändigern waren da Possenreißer, Komödianten und allerlei Musikantenvolk. Für ihre zuchtlosen Schaustücke, Späße und Lieder fanden sie überall leicht Zuhörer. Quacksalber, Sterndeuter, Schwindler aller Art und außerdem ein großes Heer liederlicher Weiber, die als Tänzerinnen, Flötenspielerinnen, Sängerinnen auftraten, in Wirklichkeit aber von der Unzucht lebten, vermehrten die buntscheckige Schar dieses Auswurfs der altrömischen Genußwelt. Heimatlos umherschweifend, jeglichen Anstands bar suchten und fanden sie in den aufstrebenden Staaten des Nordens zwar die gröbste Verachtung, aber doch dankbare Zuhörer und reichen Verdienst. Nicht umsonst wiederholen sich die kirchlichen Verbote so oft; sie müssen sich meist damit begnügen, den Geistlichen die Teilnahme an solchen Schaustellungen zu verbieten; an den weltlichen Höfen und beim breiten Volk war diese Unterhaltung durch fahrendes Volk bereits unentbehrlich geworden.

Unentbehrlich blieben die Fahrenden dem ganzen Mittelalter. Bei höfischen Feierlichkeiten, in der besten Gesellschaft, wie bei den lärmenden Festen der Bürger, beim Turnier, beim Kriegszug, bei der Bauernhochzeit — überall mußte der Spielmann sein und für Unterhaltung sorgen. Sie kamen überall herum, sie wußten also Neuigkeiten zu bringen und konnten Botschaft tragen. Aber so nötig man diese Menschenklasse brauchte, man verachtete sie. Ehr- und rechtlos blieben die Fahrenden durchs ganze Mittelalter. Sie standen außerhalb der sittlichen Ordnung, und man erkannte keine Verpflichtungen ihnen gegenüber an. Das weltliche Recht war wohl nur so streng, weil die Kirche die Fahrenden unerbittlich verfolgte. Sie waren von den Sakramenten ausgeschlossen. „Des Teufels Mesner", werden die Pfeifer und Lautenschläger gescholten, die beim Tanz aufspielen, und Berthold von Regensburg stellt sie in eine Reihe mit den Teufeln.

Aber nirgendwo stehen Theorie und Praxis in schrofferem Widerspruch. Eine Hauptursache des geistlichen Hasses war ja jedenfalls, daß die Spielleute in diesem Zeitalter der Weltabgewandtheit die Vertreter und Verkünder schrankenlosen Erdengenusses waren. So waren sie auch in der ersten Hälfte des deutschen Mittelalters die einzigen Vertreter der weltlichen Musik. Sie waren nicht nur Sänger, sondern auch Instrumentalisten. Als Musiklehrer weilten sie auf den Burgen der Ritter, wie die ritterlichen Epen vielfach bezeugen. Überhaupt erkennt man aus der Stellung, die sie hier oft einnehmen, daß die starken Talente trotz der Verachtung des Standes sich emporzuarbeiten verstanden. Gerade auf dem Gebiete der weltlichen Musik waren sie Lehrer und Erzieher auch der besten Gesellschaft, bis später aus dem Ritterstand ihnen ein neuer Wettbewerb erwuchs, den sie aber überdauerten.

Sehen wir nun von der sittlichen Minderwertigkeit der großen Mehrzahl der Fahrenden ab und fragen nur nach der Bedeutung, die sie für unsere Li-

teratur und Musik haben, so steigt die Wagschale sehr zu ihren Gunsten. Wenn wir überhaupt noch eine Heldendichtung haben, ihnen ist es zu danken. Sie haben das verfolgte Gut treulich hinübergerettet in eine bessere Zeit. Wenn im deutschen Minnesang ganz andere Töne anklingen, als im französischen, so ist auch das ein Verdienst der Fahrenden, die sicher die besten Heger des Volksliedes und durch ihre ganze Tätigkeit gute Vermittler zwischen der Kunst des Volkes und der der höfischen Kreise waren. Es ist bekannt, daß Neidhart von Reuenthal, der Tannhäuser und andere ritterliche Minnesänger die „dörperlichen" Weisen in den höfischen Sang einführten. Verstehen wir auch Walthers von der Vogelweide Erbitterung über diese „Verunreinigung" der hohen Kunst, so müssen wir doch gestehen, daß natürliches Gefühl und natürliche Sangbarkeit hier reicher vertreten waren, als in der gezierten und gekünstelten Dichtung der meisten Minnesänger. Und während diese im ledernen Meistersang endigten, dürfen wir im duftigen Strauß des herrlichen deutschen Volksliedes die schönen Blumen sehen, die dem vom Spielmann bereiteten Boden entsprossen. Nicht umsonst nannte man die Fahrenden auch „Himmelreicher". Sie lebten wie die Vögel unter dem freien Himmel in stetem Beisammensein mit der Natur. Seltsam wäre es gewesen, wenn da nicht in manchem Herzen lautere Poesie und echte Musik aufgegangen wären.

Es waren natürlich nicht jene üblen Possenreißer und liederlichen Schandbuben, denen diese Entwicklung nach oben zu danken war. Aber durch den altgermanischen Sängerstand und andererseits durch die fahrenden Kleriker waren dem Spielmannsstand wertvollere Elemente zugeführt worden. Nicht daß die „Vaganten" und „Goliarden" sich durch besseren Lebenswandel ausgezeichnet hätten. Aber viele dieser Leute hatten eine gute Bildung genossen; Jugend, Übermut und Lebensfreude blühten in ihnen. Was Wunder, daß diesen freien Zugvögeln Lieder einfielen von einer Leichtigkeit der Bewegung, einem frohen Natursinn, voller Sangbarkeit und voll eines echten Temperaments, die wir in der übrigen zeitgenössischen Literatur umsonst suchen. Diese „carmina burana" sind fast alle lateinisch, aber wir Heutigen können diese Vorläufer unseres Studentenliedes eher singen, als die deutschen Lieder jener Zeit.

Das Elend ist immer dauerhafter, als der Glanz. Während Troubadours und Minnesänger mit dem Rittertum versanken, behauptete sich das Spielmannsvolk als musikalischer Unterhalter aller Kreise. In den Händen der Fahrenden lag, die noch sehr bescheidene Orgelkunst ausgenommen, die ganze Instrumentalmusik und damit das beste Verschönerungsmittel weltlicher Festlichkeiten. Die rasch aufblühenden Städte zogen mit ihren reicheren Verdienstgelegenheiten die Musikanten an, die in ihnen seßhaft wurden, was von den Stadtverwaltungen begünstigt wurde, da sie selber bei vielen Gelegenheiten gute Musikanten brauchten. Seit dem 14. Jahrhundert begegnen wir immer mehr diesen „Stadtmusikanten" unter dem Namen „Stadtpfeifer",

„der Stadt Spielleute" oder „Hofierer". Hier entwickelte sich bald eine Einrichtung, die für die spätere Entwicklung des musikalischen Lebens von höchstem Segen wurde.

Bevor dieses möglich wurde, mußte allerdings der Stand der Musikanten von der Verachtung befreit werden, die bisher auf ihm gelastet hatte. Diese Entwicklung vollzog sich, wenn man die volle Rechtlosigkeit in früheren Jahrhunderten bedenkt, verhältnismäßig rasch. Der stärkste Grund zur Verachtung in der mittelalterlichen Anschauung, die übrigens immer milder geworden, war beseitigt, sobald die Musikanten seßhaft wurden. Sie taten ein Übriges und schlossen sich zu Bruderschaften und Pfeiferbünden zusammen. Für die zunftmäßige Gesellschaftsordnung des späteren Mittelalters war das ein um so bedeutsamerer Schritt, als damit gleichzeitig eine Monopolisierung der Musik erreicht wurde, indem die Nichtmitglieder von der berufsmäßigen Ausübung der Kunst ausgeschlossen waren. Gleichzeitig bedeutete es eine Steigerung der musikalischen Leistungen, weil die Aufnahme in die Zunft von einem bestimmten Können abhängig gemacht wurde, außerdem Unterrichtsgelegenheiten geschaffen wurden. In Paris hatte sich bereits 1321 eine derartige corporation des ménétriers aufgetan, die 1341 einen „König" als Oberhaupt erhielt. In Frankreich hatten sich die Spielleute übrigens schon früher besser zusammengeschlossen; schon 1295 ist von einem „Roi des ménestrels de la ville de Troyes" die Rede, woraus die Zunftbildung der Musikanten wenigstens einer Stadt hervorgeht.

Diese französischen Verhältnisse hatten auf Karl IV. eingewirkt, der nun seinerseits 1355 bei einem Hoftage in Mainz einen „Johannes den Fiedler" zum „rex omnium histrionum" ernannte. Solche Ernennungen fruchteten allerdings wenig, solange nicht ein derartiger „König" auch eine gewisse Macht besaß. Da bei einem Spielmann das nicht so leicht möglich war, suchten sie sich den Beistand hoher Herren, die nun die Interessen ihrer Schutzbefohlenen eher wahrnehmen konnten. Der Schutz brauchte nicht umsonst geübt zu werden, da die darin Begriffenen gern einen Zins entrichteten. So finden wir denn um 1400 das Verhältnis so, daß die Schutzherrschaft über einen Zweig des „fahrenden Volkes" vom Kaiser an große Herren verliehen wird. Diese schufen nun ihrerseits für ihre Pflegebefohlenen eine „Ordnung" und ernannten ihnen wohl gar „Könige". Am bekanntesten ist das „Rappoltsteiner Pfeiferkönigtum", das über der Bruderschaft der elsässischen Spielleute thronte und zu den Gerechtsamen der Herren von Rappoltstein gehörte. Sie haben wacker für ihre Musikanten gesorgt. Um 1480 erreichten sie vom Kardinallegaten Julianus die Aufhebung des kirchlichen Bannes. Zwar mußten die Spielleute, um das Abendmahl empfangen zu dürfen, fünf Tage vorher und nachher sich der Ausübung ihres Berufes enthalten. Noch war der Musikerberuf in den Augen der Kirche also etwas Sündhaftes; aber die Musikanten selber erhielten doch jetzt gelegentlich den Namen „dilecti in Christo fistulatores".

Von diesem „geliebt in Christo" der Personen war dann auch nicht mehr weit zur Duldung und Anerkennung der von ihnen geübten Kunst. Freilich war inzwischen auch ein Zeitalter heraufgekommen, dem der Genuß des Schönen auf Erden als ein gottgefälliges Werk erschien. Da durfte dann die weltliche Frau Musika ohne Scheu neben ihre geistliche Schwester treten.

III. Das weltliche Kunstlied des Mittelalters

(Troubadour und Minstrel. Minnesang und Meistergesang)

Die „fröhliche Wissenschaft" (gay saber oder gaya ciencia) nannte man in der Provence die Kunst des Lied-Erfindens. Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127) wurde als der erste Meister dieser Wissenschaft gefeiert. Es ist für diese Auffassung der Lyrik bezeichnend, daß neben dem weltlustigen Grafen nicht der kühnste Denker dieser Zeit genannt wird, den die Liebe zum Dichter gemacht: Peter Abälard (1079—1142), dessen Lieder das Volk auf der Gasse sang, während die Gelehrten in ihren Hörsälen sich mit seinen kecken Gedanken herumschlugen. Peter Abälards Lieder sind verloren; die Erzeugnisse jener fröhlichen Wissenschaft sind uns in großer Zahl erhalten. Aber wir stehen ihnen in kühler Bewunderung fremd gegenüber, weil in uns das Empfindungsleben der verlorenen Lieder lebendig ist. Den Geist dieser Lieder aber spüren wir aus den Briefen, die Abälard und seine zwanzig Jahre jüngere Schülerin wechselten. Und Heloise, die so groß und stark zu lieben verstand, nennt als die Gabe Abälards, durch die er die Herzen aller Frauen zu gewinnen verstand, die Anmut seines Gesanges. Wahrlich, das muß ein Lied gewesen sein, von dem die fröhliche „Wissenschaft" nichts wußte. Heiß wie die vulkanische Glut, wie diese gewaltsam und unaufhaltsam hervorbrechend aus der Tiefe, leuchtend in feuriger Pracht, aber von verzehrender Macht gegenüber allem, was sich entgegenstellte. Heiß war dieses Lied und vor allem wahr. Diesem Philosophen war das Lied, was es den echten Dichtern und Musikern aller Zeiten gewesen ist: Befreiung von der überwältigenden Last starker Empfindung.

Nein, die große Kunst ist keine „fröhliche Wissenschaft". Und alle jene Zeiten, denen die Kunst nur ein zierender Besatz auf dem bunten Festkleid äußerlicher Lebenslust war, denen sie bloß als Schmuck des Daseins oder als ein „Vergnügen des Verstandes und Witzes" galt, haben für die große Linie der Kunstentwicklung nur wenig zu bedeuten. An und für sich betrachtet können sie freilich ein liebliches Bild schöner Lebensform geben. Und diese ritterliche Kunst ist immerhin der wahre Ausdruck der Lebensauffassung der hervorstechendsten Volksschicht. Nur daß allerdings diese Lebensauffassung selber nicht natürlich gewachsen, daß sie selber eine an- und eingelernte „fröhliche Wissenschaft" war. Sogar der Kampf auf Leben und Tod war nur eine

ernste Fortsetzung des Turneyspiels, und die Kreuzfahrt wurde leicht zur Aventiure.

Das Rittertum bedeutet nicht ganz und vor allem nicht überall jene hohe Stufe der Weltanschauung und Weltauffassung, als die es uns im Lichte romantischer Verklärung erscheint. Zu unserer hohen Einschätzung trägt vor allem der scheinbare Ausgleich ernsten religiösen und geistigen Strebens mit schöner Weltlichkeit bei. Aber dieser Ausgleich ist zumeist nur scheinbar, wenngleich sich das Rittertum in den Dienst der stark religiösen Bewegung der Kreuzzüge stellte. In Wirklichkeit vermengten sich mit dieser religiösen Begeisterung recht weltliche und durchaus nicht immer lautere Absichten. Jedenfalls ging das religiöse Empfinden nur selten in die Tiefe. Gewiß wurde das Rittertum mit seiner Verbreitung von Südfrankreich nach dem Norden und nach Deutschland hin ernster und auch religiöser. Aber die Gestalt eines Parzival, der wirklich mit dem Leben ringt, der mit allen Kräften die Vereinigung tiefer Religiosität mit kraftvoller Weltlichkeit anstrebt, steht doch ganz vereinzelt da. Die große Masse des Rittertums übte gedankenlos die äußeren Verpflichtungen der Kirchlichkeit, um dann um so rückhaltloser dem Weltsinn frönen zu können. Nicht der ernste Parzival sondern der oberflächliche Gawain ist der Held dieser Welt, ihr Ideal auch in moralischer und ethischer Hinsicht. Man sehe sich die für das Rittertum charakteristischen Artusromane einmal daraufhin an. Aus der ursprünglich schönen Auffassung männlicher Pflicht, die Schwachen zu schützen und die Bedränger der Menschheit zu vernichten, — in den alten vom Volke gebildeten Sagen die Ursache des Ausreitens des Ritters — wird bloße Abenteuersucht. Der Kampf wird um des Kampfes und des nachherigen Prahlens willen aufgesucht. Darum kommt es bei dieser wahl- und sinnlosen Drauflöskämpferei so oft vor, daß die besten Freunde sich erst wie wilde Tiere, freilich mit Innehaltung eines verwickelten „Comments", anfallen und herumschlagen und erst danach arg verbläut ihren Irrtum wahrnehmen. — Ebenso äußerlich ist die Auffassung der Minne. Echte Liebesleidenschaft ist selten; deshalb wirkt das leichtfertige Durchbrechen aller sittlichen Schranken oft geradezu widerwärtig. Und hat auch die ritterliche Poesie ihr hohes Lied der Liebesleidenschaft, so erscheint es doppelt bezeichnend, daß die Dichter von „Tristan und Isolde", der Trouvère Thomas wie Meister Gottfried von Straßburg, keine Ritter waren. Aber auch Tristans und Isoldens Schicksal zeigt mehr das durch den Zaubertrank hervorgerufene Wüten der Elementarmacht „Liebe" im Menschen, als ein liebendes Menschenpaar.

Wenn man das alles bedenkt, versteht man, daß das Rittertum so bald verfallen mußte, daß seine Kunst und Kultur der Entwicklung so wenig fortwirkende Werte gab. Die wirklich hochgesteigerte Form seiner Lebensart versank schnell wieder in die schlimmste Roheit. Wie beim Zeitalter des galanten Frankreichs sieht man auch hier, daß ein noch so ausgebildetes Zeremoniell der Lebensführung innere Roheit der Gesinnung und Armut der

Gefühlswelt durchaus nicht ausschließt. Aber selbst die wirklich lebendigen Kulturwerte, die dem Rittertum zu danken sind, wie die Erweiterung des Gesichtskreises durch die Kreuzzüge und das Verständnis für die Schönheit der Kunst wurden für die Folgezeit nicht vom Rittertum fruchtbar gemacht, sondern von jenen Volkskreisen, die im hohen Mittelalter hinter der Ritterschaft verschwunden waren. Man denke dabei auch daran, daß für Italien, in dem das Rittertum eine verhältnismäßig kleine Rolle spielte, die „Neuzeit" fast zweihundert Jahre früher begann, als in den Ländern, in denen das Rittertum geblüht hatte.

Auch die ganze künstlerische Kultur des Rittertums mit ihren mehr von außen empfangenen Eindrücken, ihren mehr auf äußere (formale) Vollendung zielenden Bestrebungen hat der Folgezeit keine fruchtbaren Keime hinterlassen. Die ganze ritterliche Dichtung hat etwas von Treibhauskultur, ist nirgendwo recht bodenständig, nirgends national. Was in den Werken der Chrestien von Troyes, Wolfram von Eschenbach, Gottfried von Straßburg, Walther von der Vogelweide uns heute noch tiefer packt, ist nicht eigentlich ritterlich, sondern liegt außerhalb der „höfischen" Welt. Für alle diese Völker galt es trotz ihrer so schönen ritterlichen Kunstblüte ganz von neuem anzufangen, als sie eine eigentlich nationale Poesie anstrebten. Sie mußten an älteres Volksgut (Heldensage) und vor allem an das während der Ritterzeit in bescheidener Verborgenheit gebliebene Schaffen des Volkes, der Geistlichkeit (Mystik), und des städtischen Bürgertums (Forschertrieb, Unternehmungsgeist, auch Architektur) anknüpfen, als es galt, für die neuen Ideen einer neuen Zeit den künstlerischen Ausdruck zu schaffen.

Erst recht versagen aber mußte diese ganze Welt gegenüber der Musik. Diese kann ohne formale Lebenskultur zu hoher Ausdrucksfähigkeit gelangen, wie vielfach das Volkslied und als Ganzes die Zigeunermusik beweisen. Nimmer aber vermag sie dort zu gedeihen, wo das persönliche Fühlen und Empfinden nicht stark sein kann, oder wo ihm ein freies Ausströmen versagt ist. Wie konnte die „Sprache des Herzens" überzeugende Töne finden, wenn das tiefste Herzensgefühl, die Liebe, ein künstlich konstruierter Begriff war, eine „fröhliche Wissenschaft", aber nicht die stärkste Lebensmacht? Freilich fehlte gelegentlich einem unwissenschaftlichen Ehemann das Verständnis und er tötete ganz ernsthaft den theoretischen Schänder seiner Ehre. Wie hätte sich der Ausdruck persönlichsten Empfindens entwickeln können, wo die Persönlichkeit so ganz im Stand auf- oder gar unterging?

In der Tat ist die Musik dieser Troubadours und Minnesänger für die Entwicklung ziemlich bedeutungslos geblieben. Sie hat sicher in den Augen der Dichter überhaupt nicht die Bedeutung gehabt, deren Vorstellung bei uns fast von selbst Platz greift, wenn wir von Minnesang und nicht von Minnedichtung reden. Die Dichtung herrschte immer vor. Die Troubadours haben sich persönlich überhaupt weniger mit der Musik abgegeben; bei den

deutschen Minnesängern, die ihre Gedichte selber komponierten, blieb die Musik gerade darum in bescheideneren Grenzen.

So haben wir von vornherein festzuhalten: Troubadours und Minnesänger haben der Musik nicht eigentlich Neues gebracht, sondern nur Vorhandenes übernommen; aber auch das Übernommene haben sie nicht weiter ausgebildet. Das musikalische Verdienst dieser für die Dichtung weit bedeutsameren Künstlergruppen liegt mehr auf kulturellem Gebiet. Troubadour- und Minnedichtung waren naturgemäß weltlich; sie verhalfen also dem weltlichen Fühlen gegenüber dem bisher allein herrschenden geistlichen zur Betätigung. Das wurde für die Folgezeit sehr bedeutsam. Ferner erfuhr durch diese lyrische Dichtung die Musikpflege quantitativ in den vornehmen Kreisen eine Steigerung. Endlich schöpften Troubadours und Minnesänger für ihre Musik weniger aus dem Gesang der Kirche, als aus dem des Volkes. Da ihnen die kirchlichen Kreise aber nicht so ablehnend gegenüberstanden, kamen auf diesem Wege die Elemente der Volksmusik auch zu jenen, die für die nächste Zeit die geistige Entwicklung bestimmten.

Man erkennt, daß die musikalischen Verdienste mehr allgemeiner Art sind. Man wird es darum auch nur folgerichtig finden, wenn unser Bild von der ja vielfach verlockend schönen Welt der Troubadours und Minnesänger nur die allgemeineren Linien gibt. Über die Mehrzahl der schaffenden Persönlichkeiten muß man die Literaturgeschichte zu Rate ziehen, denn sie waren Dichter, nicht Musiker. (Vgl. Storck, Deutsche Literaturgesch. IV. Buch. 5. Kap. Minnesang.)

* * *

Wilde Rosen blühen im verlassensten Grunde, entsenden ihren Duft vom einsamen Waldrain in unwirtliches Land. Im Garten wächst ihre Schwester. Sie ist „kultiviert", das heißt, sie erheischt Pflege, ihr Vorhandensein bezeugt eine Kultur, gärtnerische Pflege und Freude an ihren Erzeugnissen. Ohne das alles wäre niemals aus der wilden die zahme Rose geworden. Ähnlich ist das Verhältnis zwischen Volkslied und Kunstlied. Jenes wächst wild. Irgendeinem erblüht es im Herzen; er singt es ohne Absicht hinaus. Es ist Zufall, wenn es aufgezeichnet wird, wie es Zufall ist, wenn die wilde Waldrose von einem andern gepflückt wird, als vom kecken Winde. Das Kunstlied dagegen setzt einen Dichter und Musiker voraus, der sich des Wertes seiner Schöpfung bewußt ist, der nach Mitteln sucht, sein Werk zu erhalten und zu verbreiten. Es hat ferner zur Voraussetzung eine Gesellschaft, die fähig ist, diese künstlerischen Gaben zu genießen; mit einem Worte: das Kunstlied erheischt eine Kultur, kann nur in einer solchen gedeihen.

Das klassische Altertum hatte ein Kunstlied besessen. Die griechischen Sänger von Liebe, Lied und Labetrunk hatten in Rom geschickte Nachfolger

gefunden. Und die alten Lieder hafteten so zäh im Gedächtnis der christlich gewordenen Gesellschaft Italiens, daß im 5. Jahrhundert die Klagen der Geistlichkeit über dieses heidnische Singen noch sehr häufig sind.

Diese ganze Welt versank erst, als der Schwerpunkt der kulturellen Gesamtentwicklung nach dem Norden verschoben wurde. Denn die geistliche Kultur des Mittelalters ist, so starke Unterstützung sie aus dem Süden erfuhr, so gewaltig das Papsttum sich entwickelte, doch ein germanisches Gewächs. Das Italien vor Dante hat für die Entwicklung der Künste nichts zu bedeuten, Spanien wurde zu einer Heimstätte der islamitischen Kultur. Das mit germanischem Blute gedüngte Nordfrankreich und das deutsche Sprachgebiet wurden der Schauplatz, wo sich die christliche Weltanschauung am reinsten entwickelte. Das war ja auch nur an einer Stätte möglich, für die diese Kultur völliges Neuland war, wo keine verwandten Formen an eine Welt erinnerten, die vergessen werden sollte. Die altgermanische Kultur war zum Widerstand gegen die christliche zu schwach; sie versank mit der alten Religion. Mit vollen und reichen Kräften machte man sich die neue Welt zu eigen.

In Deutschland waren zunächst nur die Geistlichen und die an geistlichen Schulen Gebildeten imstande, diese neue künstlerische Kultur zu genießen, deren Schöpfer die Geistlichen waren. Die Weltlichen, die sich daran schöpferisch beteiligten, bewegten sich zunächst ganz in geistlichen Bahnen. Je mehr aber die weltliche Gesellschaft erstarkte, um so reicher wurden die weltlichen Elemente, die naturgemäß aus dem Leben der unteren Volksschichten heraufgenommen wurden. Als sich die weltliche Gesellschaft stark genug fühlte, machte sie sich von der Geistlichkeit ganz frei und übte nun in der weltlichen d. i. nationalen Sprache die Künste, die sie im geistlichen Latein gelernt hatte. Jetzt mußte sich die Geistlichkeit, wollte sie gehört werden, weltlich gebärden (vgl. die Epen der Pfaffen Konrad und Lamprecht). Wie dabei verweltlichte Kleriker, die fahrenden Schüler, mitwirkten, haben wir im vorigen Abschnitt gesehen.

Man muß sich gegenwärtig halten, daß sich auf diese Weise im mittelalterlichen Deutschland eine nationale weltliche Kultur entwickelt hat, deren vielversprechende Anfänge z. B. für die Lyrik in den Liedern des Kürenbergers und Dietmars von Aist liegen. Da begünstigte die Internationalität des Rittertums das Eindringen der bereits weiter entwickelten Kultur des Westens.

Frankreich stand schon durch die Sprache in viel engerer Beziehung zur klassischen Vergangenheit. Außerdem aber war zumal auf südfranzösischem Boden die alte Überlieferung immer lebendig geblieben. Hier waren die Reste der altrömischen Welt glänzend genug, um das Gefühl für Luxus und Genuß lebendig erhalten zu können. Dazu nun die Fruchtbarkeit dieses Gartenlandes, das seine Bewohner reich machte, die heitere Schönheit der ganzen Natur, — es ist nicht zu verwundern, daß hier die weltflüchtige Lehre des

Christentums nur in erlesenen Gemütern Wurzel schlug, dagegen bei der großen Masse nur eine mehr äußerliche Kirchlichkeit zu erreichen war.

Hier in der Provence, wo nach Macaulays Worten „zwischen Kornfeldern und Weinbergen viele reiche Städte blühten, von denen jede eine Republik im kleinen war, stattliche Schlösser standen, die alle das Miniaturbild eines kaiserlichen Hofstaats enthielten,“ herrschte ein freiheitssüchtiger, unabhängiger, trutzender Geist. Der Klerus stand bei diesen unkirchlichen Herren so gering in Achtung, daß die Geistlichen, wie Puy-Laurens in seiner Chronik erzählt, sich verstellen mußten und die Tonsur verbargen. Hier stand nicht wie in deutschen Landen die Kirche im Mittelpunkte des Lebens, sondern die Frau, und nicht der Seligkeit des Jenseits galt das höchste Streben des Lebens, sondern irdischer Liebe. Die Frau steht denn auch im Mittelpunkt der französischen Dichtung, und es ist ein allgemeiner Zug, daß die Rechte des Herzens allen andern vorangehen. Während aber im nördlichen Frankreich, wohl unter dem Einfluß des Keltentums und der stärkeren germanischen Blutbeimischung, die Dichtung den heroisch-epischen Stil bevorzugt, trägt sie im Süden durchaus lyrischen Charakter. Darin offenbart sich der Einfluß des Maurentums, das dann allmählich die Verweichlichung des südfranzösischen Ritterideals herbeiführte. Diese maurische Kultur war in allem, was Lebensgenuß betraf, der damaligen christlichen weit überlegen. Im 10. und 11. Jahrhundert besaß die mohammedanische Literatur eine kaum zu fassende Fülle von Lyrik; Hammer-Purgstall verzeichnet 5218 Dichternamen. Und bereits hatte Montanabbi seine feinen, so oft liederlichen, ja frivolen Lieder gesungen. Der rege Verkehr zwischen Südfrankreich und Spanien erleichterte der lebenslustigen Ritterschaft die nur zu willig geleistete Gefolgschaft zu einem rein weltlichen, genußsüchtigen, heiteren, aber auch recht oberflächlichen Leben.

In dieser Welt ist die Lyrik der Troubadours gewachsen; bald ward sie ihr beliebtester und schönster Schmuck. Mit Eifer oblag die ganze Ritterschaft dem Studium dieser „fröhlichen Wissenschaft“. Von den armen, man möchte sagen „fahrenden“, Vertretern ihres Standes, die selbst wenn sie nicht um Lohn sangen, doch durch die Ausnützung der Gastfreundschaft ihrer reicheren Genossen aus ihrer Kunst den Lebensunterhalt gewannen, bis hinauf zu den reichen Grafen, den glänzenden Regenten der Provence war ein allgemeines Singen. Diese Welt lebte und träumte im rosigen Lichte der Poesie, bis die Feuersglut der Scheiterhaufen der Inquisition ein schreckliches Erwachen brachte.

Der ganzen Troubadourlyrik eignet ein gemeinsamer Zug. Man hat bei ihr noch viel stärker, als beim deutschen Minnesang, das Gefühl einer Standespoesie, deren Erzeugnissen nur vereinzelte Dichter den Stempel ihrer Persönlichkeit aufzudrücken vermochten. Nun gab es ja mancherlei Abarten dieser Lyrik. Zur großen Masse der Chansons, der ausgesprochenen Liebes-

lieder, kamen mit verwandtem Inhalt die Planches (Complaintes, Klagelieder), Soulas (Trostlieder), bei denen die Tröstung soweit gediehen ist, daß die Stimmung heiter, ja ausgelassen wurde, und Pastourelles, eine Vorahnung der späteren Schäferpoesie und ebenso verliebt, wie diese. Die Sirventes (Dienstlieder) hatten nicht nur den Charakter der Huldigung, sondern auch der satirischen Befehdung des Gegners; Tenson heißen die Lieder der poetischen Wettkämpfe, in denen die Damen der Cour d'amour oder Corte d'amore (Liebeshof) das Urteil sprachen. Das Rondel hatte als Rundgesang einen regelmäßigen Kehrreim; allerlei Tanzlieder schließen sich an; die Lais (Leiche) dagegen sind meist ausgedehntere Stücke balladenhaften Inhalts. Aber trotz dieser verschiedenen Namen und Formen ist eines allen gemeinsam: die Verherrlichung der Liebe und der Frau; die Naturschilderung ist formelhaft, und ein Bertrand de Born (blühte 1180—1195) steht mit seinen Kampfliedern ganz vereinzelt. Frauendienst (domnei von domina, die Herrin) war die Losung dieser Poesie. Er wirkt wie das friedliche Seitenstück zum Lehensverhältnis. Nicht die Leidenschaft wahrer Liebe war die Triebfeder, sondern die Sucht nach Ehre: beim Dichter die Ehre, einer hohen Dame dienen zu dürfen, bei der Dame die Ehre, von einem berühmten Dichter gepriesen zu werden. Nach Regeln war dieses „Dienstverhältnis" geordnet, das seiner ganzen Art nach von einem eigentlichen Liebesverhältnis weit entfernt war. Seine „Herrin" als das Muster aller Frauen zu preisen, war des Dichters Ziel; die rechte Liebe hatte hier nichts zu suchen. Man hat hierin oft ein sittliches Moment gesehen. Ich kann das kaum finden, wenigstens nicht bei den Troubadours, eher bei unsern Minnesängern, wo mehr die Frau als Gesamtheit, denn das einzelne Individuum hervortritt. Aber abgesehen davon, daß die sittlichen Schranken sehr oft und mit einem gewissen Stolz durchbrochen wurden, hat dieses ständige Spielen mit Vorstellungen, die nur durch den Ernst der Empfindung geadelt werden können, etwas Unsittliches. Außerdem auch etwas Unkünstlerisches, da auch wahre Kunst nur bei voller Anteilnahme des Schaffenden gedeihen kann. Alles andere ist schließlich doch Künstelei.

Wie sehr die Troubadourlyrik Standespoesie war, geht aus der Benennung der Dichter hervor. Wohl war die Bezeichnung Troubadour, im Norden Trouvère, von des Künstlers vornehmster Eigenschaft, seiner Schöpferkraft (trobar, trouver = erfinden) hergenommen. In der Praxis aber wurde die Zuerteilung dieses Namens davon abhängig gemacht, daß man ohne andern Gegenlohn als den der Liebe seine Kunst übte. Es entschied also nicht die künstlerische Fähigkeit, sondern die Wohlhabenheit. Auch der größte Künstler verfiel, sobald er um Lohn seine Kunst übte, der Klasse der Jongleurs (jogleor, joglar) in Nordfrankreich Ménétriers, anglonormannisch Minstrels. Die beiden letzten Bezeichnungen kennzeichnen durch den sprachlichen Zusammenhang mit dem lateinischen minister das dienende Ver-

hältnis; Jongleurs d. i. Spaßmacher heißen auch die Fahrenden. Wir erkennen daraus, daß vielfach „Fahrende" von den echten „Troubadours" in Dienste genommen wurden. Welcher Art diese waren, erhellt aus den Bezeichnungen „Chanteors" und „Estrumenteors".

Also „Singer" und „Spieler" nahmen die Herren Troubadours in Lohn und Sold. Die Vereinigung dichterischer und musikalischer Schöpferkraft in einer Person ist zu allen Zeiten selten gewesen. Der Troubadour war in der Regel bloß Dichter; die Musik schuf ihm sein Spielmann. Oder wenn auch der Troubadour selber die Weise erfunden hatte, so ward der Spielmann ihr Sänger, ihr Überbringer an die Geliebte, ihr Verbreiter. Wie innig dieses Verhältnis der beiden werden konnte, zeigt die schöne Sage von Richard Löwenherz und seinem Minstrel Blondel. Im vorliegenden Fall liegt aber der Keim des Fortschritts nicht in der höchsten Einheit, sondern in der Zweiheit der an der Kunst Beteiligten. Wenigstens für die musikalische Seite. Diese Chanteors und Estrumenteors waren die musikalischen Virtuosen ihrer Zeit. Sie wollten beim Vortrag der ihnen anvertrauten Lieder auch selber glänzen und statteten die Weise darum musikalisch so reich aus, wie ihnen nur möglich war. Auf diese mehr virtuosenhafte Verzierung beim Vortrag geht es sicher, wenn z. B. Peire von Auvergne (1155—1215) die Sänger mahnt, seine Lieder so zu singen, wie er sie geschrieben. Diesem starken Hineinbeziehen des ausschließlich musikalischen Elementes ist es zu danken, daß die französische Troubadourlyrik in der Melodik reicher ist, als der poetisch weit wertvollere deutsche Minnesang, wo die Einheit von Dichter und Komponist die Regel war.

Troubadour-Melodien sind uns reichlich, wenn auch nicht in so hoher Zahl wie Gedichte überliefert. Bei den ältesten der erhaltenen Gedichte, denen Wilhelms von Poitiers (1087—1127), fehlen die Melodien. Die ältesten uns erhaltenen derselben sind hundert Jahre jünger und stehen über Gedichten des Châtelain Regnault de Coucy (1187—1203), von dessen leidenschaftlicher Liebe zu Gabrielle von Fayel bereits ein dem 13. Jahrhundert angehöriger Roman erzählt. Auf der Kreuzfahrt zu Tode getroffen, hatte dieser sangeskundige Schloßhauptmann seinem Knappen den Auftrag gegeben, daß er ihm nach dem Tode das treue Herz aus der Brust schneiden und es in einer goldenen Kapsel der Geliebten überbringen solle. Aber der Sieur von Fayel kam dahinter; ihn rührte diese Liebe nicht, sondern weckte ihm glühende Eifersucht, für die er grausame Rache nahm, indem er der Gattin das Herz ihres Geliebten als Speise vorsetzen ließ. Als ihr das Grausige kund ward, hungerte sie sich zu Tode. Einen ähnlich tragischen Ausgang nahm die Liebe Guillem de Cabestaings und der Gräfin von Roussilon. Es gab eben Ehemänner, die der „fröhlichen Wissenschaft" unbelehrbar gegenüberstanden. Aber diese eifersüchtigen Männer waren selten, und sie wurden — darin liegt das Bezeichnende — von ihrer Zeit verurteilt, während eine

ältere Rechtsanschauung dem betrogenen Gatten das Recht der Rache zugesprochen hatte. Jetzt aber wurden sie von den eigenen Standesgenossen bekämpft. Das sündige Liebespaar aber umkleidete die Zeit mit dem verklärenden Gewande der Legende und Poesie.

Die Troubadourweisen sind zwar in der Choralschrift festgelegt, haben aber mit der Musik des Chorals nichts zu tun. Das ist schon in der textlichen Vorlage begründet, die beim Choral Prosa war, während es sich hier um rhythmisch fein gegliederte Strophengebilde handelte. Sobald man sich von den Mensuralvorschriften der Choralnoten frei hält, diese nur als Tonangabe ansieht und den musikalischen Rhythmus dem des Textes anschließt, ergeben sich echt musikalische Gebilde von volkstümlicher Prägung. Das ist auch leicht erklärlich, da die Komponisten ja dem Kreise der Fahrenden entstammten. Deshalb waren diese Lieder auch für den Tanz geeignet. Unverkennbar lebt in ihnen auch das Gefühl unseres Dur und Moll (des Königs von Navarra L'Autrier par la matinée steht in g-Dur, Faidits Klagelied auf König Richards Tod in d-Moll und dessen Dur-Parallele f). Deshalb fügen sich diese Lieder auch unschwer unserer Harmonisierung, der der Choral widerstrebt. Hier lebt in Wirklichkeit bereits die neue Musik, die sich bloß deshalb noch nicht entwickeln konnte, weil alle wissenschaftliche Erkenntnis ihr Widerstand leistete und das bewußte Kunstschaffen auf eine andere Bahn drängte.

Die musikalische Gewandtheit dieser Minstrels, die alle zugleich Sänger und Instrumentalisten waren, muß doch ganz beträchtlich gewesen sein. Sonst hätte die Musik sich nicht in der gesamten ritterlichen Welt einer solchen Beliebtheit erfreut, daß die Ausbildung in ihr zumal für die Frauen als ein unentbehrlicher Teil ritterlicher Bildung erschien. Dabei war die Kenntnis eines Instrumentes ebenso erforderlich, wie die des Gesangs. Das erscheint uns seltsam, da ja der damalige Zustand der Musik eine wirkliche Ausnützung des Instruments ausschloß. Aber der Zeit genügte eben das einstimmige Spielen einer Melodie ohne harmonische Füllung. Übrigens ist auch heute diese Genügsamkeit gar nicht so selten. Durchschnittsgeiger kommen in der Regel nicht viel weiter. Die Flöte war lange als Soloinstrument beliebt. An der Okarina ergötzt sich manches einfache Gemüt, und das Zusammentippen einer Melodie mit einem Finger auf dem Klavier hat auch noch Liebhaber. Man ist also auch heute vielfach den Instrumenten gegenüber in dieser Hinsicht anspruchsloser, als beim Gesang, wo sich die Mehrstimmigkeit von selber einstellt.

Anderseits war die Fähigkeit, auf einem Instrument eine Melodie zu spielen, keine sehr schwierige Aufgabe, und so erscheint es auch nicht so schlimm, wenn von einem rechten Spielmann verlangt wurde, daß er eine Art von Orchester war und neun Instrumente spielte. Nach der Aufzählung in verschiedenen Dichtungen waren diese Instrumente: Viole (viele), Drehleier (chifonie), Psalter (salteire), Geige (giga, gigue und die geigenähnliche Rotte),

Harfe (harpe), der Klingel- und Klapperapparat „harmonie“, außerdem die frestele, eine Art Schalmei, und das „Instrument aller Instrumente“, der Dudelsack, der sich einer solchen Hochschätzung erfreute, daß die Meinung aufkam, die Musik sei nach seinem französischen Namen „muse“ benannt.

Aus der großen Zahl berühmter Troubadours, über deren Leben und Schaffen man in dem schönen Buche von Diez „Leben und Werke der Troubadours“ das einzelne nachlesen möge, seien hier noch genannt Bernard de Ventadour (1140—1195) und Peire Vidal (1175—1215). Aus niederem Stand, waren beide gleich maßlos in der kindischen Art, wie sie ihre Dienstbeflissenheit gegenüber ihrer „Herrin“ an den Tag legten. Schöne Melodien schuf Guillaume de Machault (1284—1369). Der „Mönch von Montaudon“, der die Erlaubnis erhielt, gelegentlich als fahrender Sänger aufzutreten, bezeugt die versöhnlichere Haltung der Kirche. Als Mensch und als Künstler weitaus die fesselndste Erscheinung aber ist Adam de la Hâle (oder Halle). In dem um 1240 zu Arras geborenen Bürgerssohn lebte ein unsteter Geist und ein unbändiger Sinn. Sein Leben setzt sich aus Abenteuern zusammen, so daß man wohl annehmen darf, die Namen „der Hinkende“ oder „der Bucklige von Arras“, mit denen ihn die Zeitgenossen bedachten, hätten mehr auf seine geistigen Seltsamkeiten gezielt. Die körperliche Äsopsgestalt bestreitet er jedenfalls selbst. Aus dem Kloster vertrieb ihn die Erinnerung an die Geliebte. Als er die Ehe mit ihr erzwungen, litt es ihn auch nicht in den neuen Fesseln. Erst studierte er noch in Paris, dann kam er nach Ägypten, Syrien und Palästina. Fern der Heimat ist er etwa 1287 in Neapel gestorben, als Dichter des finsteren Karl von Anjou, an dessen Hof er sein heiteres Singspiel von „Robin und Marion“ zur Aufführung brachte. Ein Zeitgenosse rühmt von ihm: „Er war vollkommen im Gesang und wußte Chansons zu machen und Wechsellieder und Motetten, deren er eine große Anzahl dichtete, und Balladen, ich weiß nicht wie viele.“ In dieser Aufzählung ist der wichtigsten Tätigkeit Adams nicht einmal gedacht. Von ihm stammen die zwei ältesten nicht geistlichen Dramen Frankreichs. „Le ju Adan ou de la fuellie“ (das Spiel Adams oder das Spiel in der Laube) vom 1. Mai 1262 schildert in scharfer satirischer Beleuchtung des Dichters eigenes Leben. Hatte er hier schon Lieder eingestreut, so darf man das bereits oben genannte „Jeu de Robin et de Marion“ als Singspiel, ja als komische Oper bezeichnen. Sie wurde noch hundert Jahre später zu Pfingsten in Angers gespielt. Adam steht auch hier an der Spitze einer für sein Land sehr bedeutsamen künstlerischen Entwicklung. In rein musikalischer Hinsicht war Adam im Liede, in dem er sich an den Volksgesang anschloß, sehr glücklich. Wir haben ein Marienlied „Glorieuse vierge Marie“ von ihm, das in seiner rührenden Zartheit und Innigkeit noch heute ergreift. Was er dagegen als gelehrter Musiker an mehrstimmigen Motetten schuf, ist ebenso roh und ungelenk, wie die andern derartigen Versuche der Zeit. —

Ganz denselben Charakter, wie in der Provence, trug die Troubadourpoesie in Spanien und Portugal. Hierher hatte Graf Heinrich von Burgund die „fröhliche Wissenschaft" verpflanzt. Die provençalische Abstammung offenbart sich vielfach auch in der Gleichheit der Versmaße. In beiden Ländern waren Könige und Fürsten der Verbreitung der Sangeskunst besonders förderlich. Daß der maurische Einfluß hier besonders stark hervortritt, ist leicht erklärlich. Als gleichwertiges Element herrschte er am sizilianischen Musenhofe des Hohenstaufers Friedrich II. Andere Staufer, so Manfred und der unglückliche Konradin, der selber dichtete, hatten deutsche Sänger im Gefolge. Daß Karl von Anjou den bedeutenden Adam aus Arras in Diensten hatte, ist bereits erwähnt. Nach dem oberen Italien war der Weg für die provençalischen Sänger noch näher. Sie erfreuten sich auch hier großer Beliebtheit; aber so recht vermochte die „fröhliche" Kunst in dem von unaufhörlichen Kriegen und inneren Wirren zerfleischten Lande nicht aufzublühn. Die echten Dichter Italiens um diese Zeit waren Männer, die der Welt den Rücken gekehrt hatten und nun, wie der heilige Bonaventura, aus glühender Seele Gott ihre Lieder sangen. Und das ganze Mittelalter hat keine zweite Erscheinung, die so Poesie lebte, wie der heilige Franz von Assisi, der in der stillen Einsamkeit seiner wilden Heimatberge die Einheit aller Kreatur mit dem Schöpfer begriff und mit den Vögeln um die Wette Gottes Lob sang.

Für die ritterliche Lyrik aber hat es zu Gebilden von eigenem charakteristischem Werte nur noch

der deutsche Minnesang

gebracht. Man könnte das Verhältnis des deutschen Minnesangs zur Troubadourlyrik als bestes Beispiel für die Bedeutung des Nationalen in der Kunst benutzen. Denn bei der Gleichheit der ganzen künstlerischen Absicht, der gesellschaftlichen Bedeutung dieser Kunst und ihrer sozialen Vorbedingungen hätte das Ergebnis in Deutschland dasselbe sein müssen wie in Frankreich, wenn nicht eben die Verschiedenheit der Völker mitgewirkt hätte. Aber jene Verehrung der Frauen als höherer Wesen, von der Tacitus berichtet, war auch den Deutschen des Mittelalters noch eigen, die in der Frau durchaus nicht bloß das Geschlechtswesen sahen. Hier erblühte darum auch der Madonnenkultus zu seiner lautersten, durchgeistigten Schönheit. Ihm verwandt war der Frauendienst, den die Minne erstrebte. Minne ist der ursprünglichen Bedeutung nach keineswegs gleich Liebe, ist vielmehr ein sinnendes Sichversenken in die Betrachtung eines Gegenstandes. Der Frau gegenüber bedeutet sie das stete Erinnern, das verweilende Gedenken an eine idealisierte Gestalt, zu der man das Weib erhob, das man, oft ohne persönliche Bekanntschaft, sich zur Herrin gewählt hatte. Während der Frauendienst die südfranzösische Ritterschaft verweichlichte, galt in Deutschland das „Verliegen" als

schwere Schande. Zu Taten trieb die Minne, sie machte den Mann „hochgemut".

Nicht als ob in Deutschland nun alles ideal und rein, als ob hier ein Durchbrechen der sittlichen Schranken unerhört gewesen wäre. Aber da war denn doch wohl echte Leidenschaft die Triebfeder und nicht jene Renommiersucht, die einem den Genuß an der Troubadourlyrik so oft verleidet. Auch hier hatte das Wort des Tacitus noch Geltung: „nemo enim illic vitia ridet, d. i. niemand macht sich dort über die Laster lustig". So behauptet zwar in den Narreteien des Frauendienstes der deutsche Minnesänger Ulrich von Liechtenstein (1200—1276) die Spitze. Aber gerade dieser deutsche Don Quijote wird durch seinen verstiegenen Idealismus lächerlich und ist weit entfernt von jenen Troubadours, die wie Peire Vidal sich rühmen, von den Ehemännern mehr als ein Schwert gefürchtet zu sein. Übrigens wußte man zwischen hoher und „niederer" Minne wohl zu unterscheiden.

Das mittelalterliche Deutschland war im Gegensatz zu Frankreich von echter Religiosität erfüllt. Wie im „Wartburgkrieg" der König alle Jungfrauen ehrt, weil es eine Jungfrau war, die Gott gebar, so heischt Reinmar von Zweter das Frauenlob, weil Gottes Leib von einer Jungfrau geboren ward. Diese Verbindung von Frauendienst und Religiosität, die ein Hartmann von Aue zur Bedingung wahrer Ritterschaft macht, war ein bodenständiges Gewächs. Die französische, immer erotische Galanterie wirkte dagegen in Deutschland stets als fremd und forderte früh den Spott (Spervogels Lieder) heraus. Dann war das Leben in Deutschland überhaupt ernster und schwerer, als in der sonnigen Provence, für den Einzelnen wie für die Gesamtheit. Die inneren Kämpfe zwischen Kaiser und Fürsten erhielten die Gemüter in steter Spannung. Noch stärker litt das Volk unter dem jahrhundertelangen Streit zwischen Papst und Kaisertum. Das war bei aller Träumerveranlagung, von der auch die Politik der Staufer stark beeinflußt wurde, eine Männerzeit. Auch die Dichter wurden von den Zeitfragen ergriffen. Das deutsche ritterliche Singen ist durchaus nicht bloß Liebeslyrik. Der Herrendienst tritt gleichberechtigt neben den Frauendienst, und eines Walther von der Vogelweide politische Sprüche waren im Kampfe schärfere Waffen, als manches Ritterschwert. Darum sind auch die Persönlichkeiten, die uns aus den Reihen der Minnesänger gegenübertreten, viel schärfer geprägt, als die mehr typischen Gestalten der französischen Troubadours. Der sinnige Träumer Reinmar von Hagenau († vor 1207), der männlich leidenschaftliche Heinrich von Morungen (um 1200), die ernste Denkernatur Wolframs von Eschenbach († nach 1217), der derbe, mit bewußtem Trotz wider die höfische Mode aus dem Volkstum schöpfende Neidhart von Reuenthal († etwa 1240), vor allem aber Walther von der Vogelweide — swer des vergaeze taete mir leide — das sind Gestalten, denen die Troubadourlyrik Ebenbürtige als Künstler oder gar als Charaktere nicht zur Seite zu stellen vermag.

Diese gesteigerte Bedeutung des dichterischen Gehalts muß auch auf die musikalische Gestaltung des deutschen Minnesangs von Einfluß gewesen sein. Die Troubadourlyrik war in viel höherem Maße auf die Musik angewiesen, deshalb nahmen auch die Troubadours die Fachmusiker (Minstrels) zu Hilfe, während der deutsche Minnesänger in der Regel Dichter-Komponist war. Die äußere Aufzeichnung ist in beiden Fällen die gleiche, in der Choralnote. Nach Riemanns Darlegungen wird man aber auch hier fürderhin nicht mehr versuchen, sie nach den Regeln der Mensuraltheorie zu lesen, sondern aus dem Text die Rhythmik des Gesangs gewinnen. Danach wird der früher übliche Vergleich mit der frei rezitierten kirchlichen Psalmodie hinfällig.

Trotzdem sollte man nun nicht gleich das ganze Gebiet des Minnesangs einer gleichen musikalischen Durchbildung unterwerfen wollen, wie die Troubadourlyrik. Es hat im deutschen Minnesang große Gegensätze gegeben. Neidharts Gedichte müssen richtige Lieder gewesen sein, sonst hätte man nicht dazu tanzen können. Aber andererseits soll man Walthers von der Vogelweide Klage wegen der Beeinträchtigung der wahren höfischen Kunst durch „ungefügen" Gesang nicht überhören. Damit meinte er das Eindringen der volksmäßigen Spielmannsmusik. Es wird also für die mehr gedankenhafte Spruchdichtung ein rezitierender Vortrag neben dem ausgesprochen musikalischen für eigentliche Lieder hergegangen sein. Vielleicht daß dann auch bei jenen das Musikalische durch ein ausgiebiges Instrumentalspiel bereichert wurde, das — wie es bereits von den alten Bardengesängen und auch für die spätere bretonische Kultur bezeugt ist — vor oder nach dem Gesang die Liedweise nochmals vortrug, wobei sie dann reicher ausgebildet worden sein mag. So würde sich jedenfalls Gottfrieds von Straßburg Lob Walthers besser erklären lassen, wo es heißt: „Hei, wie er über die Heide mit hoher Stimme schallet, wie kunstvoll er o r g a n i e r e t und seinen Sang wandeliert". Das „Organieren" geht doch sicher auf das Instrumentalspiel.

Ein wundervolles Zeugnis aus derselben Zeit, wie reines Instrumentalspiel geübt und „verstanden" wurde, bietet das Nibelungenlied in jener herrlichen Szene, wo Volker der Fiedler den kampferschöpften Burgundern die Nachtwache hält:

> **Dô klungen sîne seiten daz al das hûs erdôz,**
> Da klangen seine Saiten, daß das ganze Haus ertoste,
> **Sin ellen zuo der fuoge si beide wâren grôz.**
> Seine Kraft im Verein mit seinem Geschick waren beide groß.
> **Süezer unde senfter videlen er began:**
> Süßer und sanfter zu fideln er begann:
> **Do entswebete er an den betten vil manegen sorgenden man.**
> Da schläferte er ein in den Betten gar manchen sorgvollen Mann.

Wie hier der kühne Held Volker in der Nacht an der Seite des grimmen Hagen durch Saitenspiel die Todesahnung seiner Freunde betäubt und sie der Sorge entschweben läßt, ist das heldenhafte Seitenstück zu den idyllischen Wirkungen von Horants Gesang.

Eine harmonische Verschmelzung der „höfischen“ und volkstümlichen Kräfte, die für Dichtung und Musik gleich fruchtbar hätte werden können, ist leider nicht zustande gekommen. Als sich das erstemal — „Minnesangs Frühling“ nennt die Literaturgeschichte diese in Österreich blühende Poesie — die ritterliche Lyrik in den Liedern Dietmars von Aist, des Kürenbergers und Meinlohs von Sevelingen auf volkstümlicher Grundlage durchaus national entfaltete, hemmte die Einfuhr der französischen Lyrik ihre weitere Entwicklung. Im „höfischen Leben“ gewann die deutsche Lyrik jenen bisweilen im üblen Sinne künstlichen Charakter, in dem auch ein so deutsch fühlender Mann wie Walther die edle Kunst sah. Als dann die Bestrebungen eines Neidhart einsetzten, war für das Rittertum bereits die Zeit des Niederganges eingetreten. So wurden für den Minnesang, von vereinzelten Blüten abgesehen, die volkstümlichen Elemente nicht mehr fruchtbar; die verrohende Ritterschaft hielt sich nur an den groben stofflichen Realismus, nicht an die edle Schönheit, die sich hier immer blühender entfaltete. Der Entwicklung des Volksliedes hat das nichts geschadet; im Gegenteil war es sicher von Vorteil, daß es im Zusammenhang mit echter Natur verblieb. Der Minnesang aber, der an der streng höfischen Art festhielt, verfiel immer mehr einem äußeren Formenwesen, bis er dann von den freien Burgen in die engen Städte geriet und hier zum

Meistersang

verknöcherte.

Es mag uns zunächst schwer fallen, in den biederen Handwerkern und andern ehrsamen Bürgern, die meist am Sonntag nachmittag in Rathaus, Kirche oder Zunftstube zusammenkamen, um „Schule zu singen“, die Nachfolger jener ritterlichen Minnesänger zu sehen, deren ganze Art uns vom Licht einer lebensfreudigen Romantik verklärt erscheint. Und doch hatten die Meistersinger ein Recht dazu, sich als Erben und Fortführer des Minnesangs zu betrachten. Freilich als Erben einer Kunstübung, und was läßt sich davon vererben? Die Meistersinger dachten anders. Die Poesie erschien ihnen lediglich Formsache und demnach erlernbar. Die „Töne“ der großen Minnesänger glaubte man treulich zu bewahren. Aber da die Meistersingerdichtung auf Silbenzählung und nicht auf der rhythmischen Hebung und Senkung beruhte, war der innere Lebensnerv verschieden. Der Gesang muß deshalb auch eher choralartig gewesen sein; die vielerlei Verzierungen (Blümlein) vermochten nur wenig zu beleben. Auf uns wirkt der ganze Betrieb etwas komisch. Den Meistersingern aber war ihre Kunst furchtbar ernst. Aus der „fröhlichen Wissenschaft“ war ein mühseliges Handwerk geworden. Da waren die zahlreichen Regeln der „Tabulatur“, die die Schüler lernen mußten, bevor sie zu Schulfreunden wurden; Singer hieß erst, wer einige fremde Meistergesänge schulgerecht vortragen konnte; der Dichter

mußte nach den Tönen anderer eine eigene Dichtung fertigen; zum Meister ward erst, wer auch einen neuen Ton erfand. Es ist ein recht ödes Land, in das wir hier blicken; Blumen wachsen darin nicht; zerschnittene Bäume und Sträucher sind die einzige Zier. Ein Mann allerdings ragt über seine Umgebung empor: Hans Sachs, der Nürnberger Schusterpoet (1494 bis 1576). Wir haben dreizehn Melodien von ihm, die zeigen, daß ihn auch hier sein natürlicher Sinn vor den Verirrungen der anderen Zünftler bewahrte. Aber wenn wir ihm seit Goethe mit Freuden die „poetische Sendung" zugestehen, eine musikalische hat auch er nicht zu erfüllen gehabt, so wenig wie der ganze Meistergesang jemals musikalisch fruchtbar geworden ist. Aber es wäre überhaupt unrecht, wollten wir nach unserem heutigen Geschmack die Bedeutung der ganzen Erscheinung für ihre Zeit beurteilen. Richard Wagner, dessen „Meistersinger von Nürnberg" ein lebendigeres und getreueres Bild vermitteln, als die längsten Beschreibungen es vermöchten, hat auch hier das rechte Urteil gesprochen. In der bösesten Zeit, die unserem Vaterlande beschieden war, als Fürsten und Adel den welschen Tand ins deutsche Land verpflanzten, erhielten die Meister die deutsche Kunst: „Was deutsch und echt wüßt keiner mehr, lebt's nicht in deutscher Meister Ehr". Wenn die Musik im deutschen Bürgerhause nachher eine so traute Heimat fand, die Meistersinger haben ihr hier den Boden bereitet. Und endlich: den Zeitgenossen gab diese Kunst mehr, als uns glücklicheren Söhnen einer späteren Zeit, der eine lange Reihe erlesener Geister die höchsten Schätze der Kunst erschlossen hat. Im Straßburger Archiv liegt eine Urkunde, in der der Ratsherr Gabriel Braunstein und seine Ehefrau testamentarisch dem „löblichen teutschen Meistergesang jährlichen uff ihre Singschulen zehn Reichstaler" vermachten. Die Begründung dieser Stiftung, zu der sich viele ähnliche aufzählen ließen, lautet: „Dieweilen wir beide testierende Eheleute das gottselige Werck und Uibung des löblichen teutschen Meistergesangs jederzeit hochgeliebt, dasselbe gleichsam von Jugend auf und nun über 40 Jahre fleissig besucht, so uns eine schöne Uibung Gottes seeligen Worts, Lehre, Trost und Vermahnung zu aller Gottseligkeit, christlichen Tugenden, Glauben und Liebe so reichlich erfüllt."

Das war im Jahre 1646, als seit achtundzwanzig Jahren der böse Krieg das Land heimgesucht und aus Deutschland auch in geistiger Hinsicht eine Wüste gemacht hatte.

IV. Vom Volkslied

Zum Jahre 1374 erzählt die für unsere Kenntnis der mittelalterlichen Musik wichtige Limburger Chronik, daß ein aussätziger Barfüßermönch „die besten Lieder und Reihen in der Welt von Gedicht und Melodeyen" erdachte. „Und was er sung, das sungen die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen, und andere Spielleut führten den Gesang und das Gedicht." Ein erschüttern-

des, aber zugleich auch tief tröstliches Bild. Da ist ein Mann, dessen Körper von schrecklicher Krankheit zerfressen wird. Ängstlich meiden alle den Atem seines Mundes. Diesem Mann aber hat sein Gott gegeben zu sagen, was er leidet. Und nun singt der aussätzige Mund die besten Lieder und Reihen, die man in der Welt hören kann. Da bleiben alle stehen und lauschen von ferne. Er singt dasselbe Lied wieder und wieder, bis die anderen Wort und Weise erfaßt haben. Nun singt der rote Mädchenmund des Gemiedenen Lied, es singt der liebesfrohe Bursche des Mönches Gesang, die Mütter wiegen ihr Kind damit ein, die Männer pfeifen es sich zur Arbeit, und der lustige Zugvogel, der Spielmann, fährt damit weiter zu anderen Orten. So singt und freut sich all' Volk an den Gaben des Mannes, der von sich klagen muß: „Ich bin ausgezählet, man weist mich Armen vor die Tür, Untreu ich spür zu allen Zeiten."

Wohl ist uns der Name dieses Dichters nicht bekannt, aber seine ganze Persönlichkeit tritt deutlich vor ein Auge, das im Buch der Vergangenheit nicht nur liest, sondern auch schaut. Ein solches Hervortreten seines Schöpfers ist beim Volkslied nicht ganz so selten, wie man gemeinhin annimmt. Bei den „historischen" Volksliedern zumal ersehen wir nicht nur aus dem Text den Anlaß ihrer Entstehung, wir kennen auch oft den Dichter. So wissen wir, daß Paulus Speratus, Bischof zu Pomezon, „mit klagendem Herzen" das Lied „vom Reichstag" sang. Der Berner Staatsmann, Krieger und Dichter Nikolaus Manuel aber ist der Verfasser der schweizerischen Antwort gegen das Landknechtslied auf die Schlacht von Pavia. Da kommt auf den groben Kloß der gröbere Keil: „Botz Marter kyri Velti!"; den durch ihren Sieg übermütigen Landsknechten hat der erboste Berner gründlich heimgezahlt.

Das sind aber Ausnahmen. In der Regel vermögen wir den Anlaß, dem ein Volkslied seine Entstehung verdankt, nicht zu entdecken, und der Name des Dichters ist ungenannt. Denn selbst, wenn in der letzten Strophe die beliebte Frage gestellt wird: „Wer ist, der uns diß Liedlein sang?", die Antwort gibt nicht viel, wenn sie lautet: ein wackerer Landsknecht, ein Reutersknab, drei Jungfräulein, ein stolzer Schreiber, oder so ähnlich. Das hat dazu geführt, daß man oft das Entstehen des Volksliedes als einen halb mystischen Vorgang bezeichnete, als wäre es überhaupt nicht das Werk eines Einzelnen, sondern des dichterisch empfindenden und schaffenden Volkes. „Das ist ja auch, richtig verstanden, nicht unwahr. Das Lied der Kunstdichtung geht aus dem ganz persönlichen Empfinden des einzelnen Dichters, aus seinem individuellen Erleben und Erleiden hervor und erscheint um so trefflicher, je eigenartiger sich darin das Wesen seines Dichters kundgibt. Dagegen fühlt sich der Dichter des Volksliedes von derjenigen Empfindung erregt und zum Singen gedrängt, welche soeben den ganzen Kreis der Menschen, dem er angehört, durchzieht. Gleichwohl aber ist der Hergang dieses Dichtens selbst ein ebenso natürlich persönlicher, wie in jedem andern Fall. Man pflegt ferner gewisse

Eigentümlichkeiten, welche an einer großen Masse Volkslieder erscheinen, für wesentliche Eigenschaften des Volksliedes überhaupt zu halten: das Fragmentarische, Abgerissene, Springende, mehr Andeutende als Ausführende, ja das oft begegnende Dunkle, Verworrene, Widersprechende. Das historische Volkslied aber lehrt, daß all diese Eigenschaften nicht dem Volksliede an sich anhaften, sondern daß sie erst allmählich im Laufe der Zeit entstehen, wenn die Lieder von Mund zu Mund gegangen, von Geschlecht zu Geschlecht gewandert sind. Äußerlich muß man sagen, sie beruhen auf allmählicher Verderbnis des ursprünglichen Textes; aber freilich auch nur äußerlich. Denn gerade hier bewährt und zeigt sich jene mystische Persönlichkeit des singenden Volkes auf wundersame Art, indem diese allmähliche Umformung, die das Zufällige und Unwesentliche abwirft, das Dauernde und Wesentliche zu stärkerer Wirkung heraushebt, den Volksliedern oft gerade erst den größten Reiz verleiht. Als das bekannte Lied:

„Ich hort ein sichellin rauschen
und klingen wol durch das korn,
ich hort ein feine magt klagen:
sie hat ir lieb verlorn."

noch etwa 10 oder 15 Strophen hatte, war es schwerlich von so wunderlieblicher Wirkung, als mit seinen vereinsamten drei Strophen. In diesem Sinne wirkt sogar oft genug das Unklare, indem es die Phantasie der Hörer herausfordert und ihr einen weiten Spielraum freigibt." (R. v. Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied. S. 30.)

So steht also hinter jedem Volkslied ein Dichter, der es zuerst sang. Aber wie bei den Liedern des Barfüßermönchs, heißt es auch hier: „Und was er sung, das sungen die Leute alle gern." Wir betonen das „alle"; denn darin liegt das für uns Seltsame und für das Volkslied Charakteristische. Alle sangen es: Herr und Diener, Landsknecht und Führer, der in seiner Stube hausende Gelehrte und der herumschweifende Reutersknab; es erklang im Königsschloß und in der Bauernhütte. Wenn wir heute vom Volkslied reden, so denken wir beim Worte „Volk" an die unteren Schichten der Bevölkerung. Das alte „Volkslied" — der Name ist jünger und stammt erst von Herder — war das Lied des Volkes als Nation. Daraus ergibt sich das Wesentliche für den Inhalt des Volksliedes und die Zeit seiner Blüte. Der Inhalt muß Volksinhalt sein. Das Volkslied umfaßt ja alles vom höchsten bis zum niedrigsten; erhabene Stimmungen sind häufig, aber auch die gemeine Zote fehlt nicht. Immerhin, unser Volk war damals gesund; das Bild, das dieser dichterische Spiegel zurückwirft, ist ein edles. Liebe und Natur, meist in sinnigstem Verein, Scheiden und Meiden, Trinken in schattiger Kneipe, Kämpfen auf sonnigem Feld, der Tanz unter der Dorflinde, die Klage der Verlassenen in einsamer Kammer; Treue und Verrat; dann Ge-

schichten und Sagen, selbst die alte Heldensage in schwachem Nachklang; daneben das Ereignis des Tages, — manche historische Lieder wirken wie politische Leitartikel —; neben dem weltlichen Leben in gleicher Stärke das religiöse und kirchliche. Also alles, was ein Volk angeht, was ein Volk versteht. Dafür war das Volkslied auch ein lebendiger Wert im Dasein des Volkes, eine Macht im öffentlichen Leben. Wenn ein neues Lied in einem alten bekannten Ton zu singen war, so lag sicher bereits in der Wahl der Melodie eine Beziehung ausgedrückt. Wie oft wurde das „Judaslied" mit einem dem einzelnen Anlaß angepaßten Text als Trutzlied bei Fehden gesungen! So ließ Kaiser Max 1490 die verräterischen Regensburger damit höhnen. Müßten wir von der Kunstliteratur auf das Leben des deutschen Volkes im 14. und 15. Jahrhundert schließen, es gäbe ein trauriges Bild. Aber das Volkslied, das gerade um diese Zeit so üppig blühte, ändert es völlig zu seinen Gunsten. Ja einen Zug zeigt dieses Bild, den es bald darauf verloren und nie wieder gewonnen hat, eben jene Eigenschaft, die das Volkslied ermöglichte: die nationale Einheit des Geisteslebens.

Zu dieser Einheit gelangte unser Volk nochmals, nachdem im Minnesang zum ersten Male eine Scheidung der poetischen Interessenkreise eingetreten war, indem sich ein Stand eine für ihn bestimmte Literatur schuf. In ihr begegnen wir zum ersten Male einem verächtlichen Herabschauen auf die Volksdichtung, die als „dörperlich" hinter der „höfischen" zurücktreten muß. Die vielen Zugeständnisse, die das „Nibelungenlied" an höfische Literaturmoden machen muß, reden ein deutliches Wort. So habe ich mit Absicht die Darstellung des „Minnesangs" zwischen die der altgermanisch-spielmännischen Dichtung und die des Volksliedes eingeschoben, um dadurch anzudeuten, daß die ritterliche Lyrik eine Unterbrechung der Entwicklung unseres Gesanges auf nationaler Grundlage bedeutet. Die lateinische Literatur zu Zeit der Ottonen hatte zwar auch schon einen Gegensatz zur deutschen Welt bedeutet, aber sie hatte diese nicht in sich gespalten, zumal sie im Inhalt national war. Aber während der Blütezeit des Minnesangs gingen dem nationalen Volksgesang die besten Kräfte verloren, da natürlich sogar die „Fahrenden" aller Art sich zum Geschmack der zahlungsfähigeren Ritterkreise „hinauf zu entwickeln" strebten.

Freilich ganz verloren hat sich auch in dieser Zeit der Volksgesang niemals; dazu hängt das Volk viel zu zäh am Überlieferten. Wir haben dafür Beweise in der lateinischen Literatur der Ottonen; wir haben sie viel zahlreicher zur Zeit der Vorherrschaft des Minnesangs. Im „Ruodlieb" bekundet die Frau, als sie dem Boten für ihren Geliebten einen lateinischen Gruß aufträgt, daß beim liebsten, was sie hat, ihr deutsche Volksliedworte im Herzen klingen:

„Dic illi nunc de me corde fideli
„Jenem entbiete aus treu gewogenem Herzen

Tantundem liebes, veniat quantum modo loubes
So viel Liebes, als jetzt erspriesset des Laubes,

Et volucrum vvunnâ quot sind, tot dic sibi minnâ,
So viel der Vögel Liederwonne ist, so viel entbiete ihm Minne,

Graminis et florum quantum sit, dic et honorum."
Und so viel Gras und Blumen es gibt, entbiete ihm an Ruhm."

Und eine wild erblühte Rose flog gelegentlich sogar durchs offene Fensterlein einer Mönchszelle. Zeuge dessen jene liebesselige Strophe, die sich am Schluß eines lateinischen Briefes bei Werinher von Tegernsee findet:

Du bist mîn, ich bin dîn:
des solt dû gewis sîn.
dû bist beslozzen
in mînem herzen:
verlorn ist daz slüzzelin
dû muost immer drinne sîn.

Wie sich im deutschen Südosten ein ritterlicher Minnesang auf volkstümlicher Grundlage entwickelt hatte, wie zur Zeit der höchsten Blüte des höfischen Liedes einem Walther von der Vogelweide Neidhart von Reuenthal mit seinen „Dorfweisen" entgegenwirkte, steht im vorangehenden Abschnitt zu lesen. Immerhin hatte in dieser Blütezeit des Minnesangs das Volkslied seine beste schöpferisch und fortbildende Kraft verloren; es ward zum Stiefkind und wäre vielleicht völlig verkümmert, wenn nicht die ganze ritterliche Welt samt ihrer Bildung bald verfallen wäre. Der Verfall beginnt bereits um die Mitte des 13. Jahrhunderts und erstreckt sich nicht bloß auf die Gesellschaft, sondern auch auf deren Bildung, da die Scholastik selber ihren Höhepunkt überschritten hatte. Für das Bildungsleben unseres Volkes tritt da ein etwa zweihundertjähriger Stillstand ein. Denn vom Humanismus, auf dem sich das neue Geistesleben aufbaute, wurde Deutschland viel später, als die romanischen Länder — erst im Laufe des 15. Jahrhunderts — ergriffen und noch später, im 16. Jahrhundert wurde die schulmäßige Volksbildung auf diese neue Grundlage gestellt.

In dieser Zeit zwischen der Herrschaft zweier wesensfremder Bildungswelten schloß sich das deutsche Volk in allen seinen Schichten nochmals zu einer nationalen Kultur auf gleicher Grundlage zusammen. Und die dichterisch-musikalische Blüte dieser Zeit ist eben der Volksgesang, der jetzt seinem echten Sinn nach zum letzten Male unserm Volke beschieden ist. Also von der Mitte des 14. bis zum Ende des 16. Jahrhunderts liegt die Blütezeit des deutschen Volksliedes. Der Höhepunkt war vor 1500 erreicht. Das „Locheimer Liederbuch", dessen Inhalt von seinem Herausgeber Fr. W. Arnold in die Jahre 1390—1420 gesetzt wird, ist mit seiner kostbaren Melodienfülle dafür Zeuge. Die Reformation brachte dann eine erneute Scheidung der Geister, die freilich zunächst mit ihrer Erregung aller Gefühlswerte dem Volkslied noch zugute kam. Erst der Dreißigjährige Krieg hat diesen Garten

völlig verschüttet. Wir sind seither im geistigen Sinne noch immer nicht wieder ein einig Volk geworden. Und wenn unser geistiges Leben bereits hundert Jahre vor der politischen Einigung auf eine nie geahnte Stufe gelangte, und wenn wir gerade auf musikalischem Gebiete die Ersten der Welt geworden sind — eine deutsche Volksmusik in jenem echten Sinn des Wortes haben wir nicht wieder erhalten, ebensowenig wie eine deutsche Volksdichtung. Die Grundlagen der geistigen Kultur sind nicht mehr einheitliche für das deutsche Volk, sondern nach seinen Gesellschaftsschichten verschieden. An die Möglichkeit einer sozialen Ausgleichung unseres geistigen Lebens haben uns die ersten Kriegsmonate glauben gelehrt. Aber inzwischen ist wieder alles in unberechenbare Ferne gerückt. Ob wir nochmals ein eigentliches Volkslied erhalten können? Bewußt erstreben läßt es sich nicht. Aber danach müssen wir trachten, den tieferen Schichten unseres Volkes nach Möglichkeit die Schätze unserer Kunst zu erschließen, ihm die Freude an edlem Singen zu erhalten. Was gesungen wird, braucht nicht alt, kein historisch „echtes" Volkslied zu sein, aber es muß echte Kunst sein, wahr, edel und rein. —

„In der Geschichte der europäisch-abendländischen Musik ist das Volkslied von höchster Wichtigkeit, es bildet neben dem gregorianischen Gesange die zweite Hauptmacht. Es war der unerschöpfliche Hort, dem die größesten Meister des Tonsatzes die Melodien entnahmen, welche sie nicht bloß weltlich zu kunstvollen mehrstimmigen Liedern umbildeten, sondern auf welche sie selbst geistliche Tonstücke der größesten und ernstesten Art, ganze Messen usw. aufbaueten." Mit dieser Wertschätzung hat Ambros (Musikgesch. II. 301) gewiß recht, aber sie ist viel zu einseitig. Es wäre schließlich für das Volkslied bloß ein indirektes Verdienst, wenn seine Frische nur die darüber aufgebaute Kunstmusik vor völligem Aufgehen in mathematisch ausgeklügeltem Formenspiel bewahrt hätte. Auch wenn man noch den Wert des Volksliedes für die Entwicklung der Instrumentalmusik, worüber wir später zu reden haben, hinzurechnet, ist man seinem Verdienst nicht vollauf gerecht geworden. Denn es hat auch unmittelbare musikalische Verdienste und zwar als eigentliche Volksmusik, wie auch als ein besonderer Zweig der Kunstmusik. Der rein ästhetische Wert der Volksweisen darf nicht unterschätzt werden. Das ist eine ganze andere Melodienfülle als beim Minnesang. Diese Melodien sind heute noch singbar, schmeicheln heute noch unserm Ohr, sind für unser Empfinden ein echter Ausdruck des Gehaltes ihrer Texte. Daß daneben gerade diese Lieder, die zum Tanz, zu allerlei Spielen und auf dem Marsch erklangen, für die Entwicklung einer ausgeprägt musikalisch rhythmischen Kompositionsweise besonders fruchtbar wurden, bedarf keines Beweises. Auch wurden diese Volkslieder früh schon aus unseren Tonarten gesungen, wenn sie auch von den Sammlern meist in den Kirchentonarten aufgeschrieben wurden.

Neben dieser ursprünglichen einstimmigen Gestalt, in der es auch als geistliches Lied in die Kirche Eingang fand, von Luther sogar zum litur-

gischen Bestandteil des Gottesdienstes gemacht wurde, war aus dem Volkslied auch ein „musikalisches“ Kunstwerk erblüht, in welchem die einstimmige Melodie zu einer idealen Körpergestalt erweitert war. In dieser Form erklang es nicht nur im Gesang der fürstlichen Kapellen, sondern auch im Familienkreise und im geselligen Verkehr der Häuser bis in die bürgerlichen Kreise herab“ (R. v. Liliencron, a. a. O. S. XXX). Diese Kunstform des Volksliedes war die der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit, wobei also die Melodie des Volksliedes den sogenannten Tenor abgab, während die anderen Stimmen in kunstvollen Linien ihr Figurenwerk darum schlangen. Zwar unterscheiden sich diese zunächst drei-, später in der Regel vierstimmigen Bearbeitungen der Volkslieder ihrem Stil nach gar nicht von den gleichzeitigen kirchlichen Kompositionen auf dieselben Melodien. Aber während hier die den Tenor abgebende Volksmelodie dem Komponisten nur das Tonmaterial für die Komposition eines liturgischen Textes bot, lag der Fall ganz anders, wenn man draußen in der Welt, in Gesellschaft oder in der Familie sich ein Volkslied mehrstimmig sang. Da wollte man doch eben das Volkslied haben. Man darf nicht aus der außerordentlichen Schwierigkeit dieser Tonsätze darauf schließen, daß sie nur unter besonderen Verhältnissen hätten ausgeführt werden können. Die Gesangskunst war damals viel höher und vor allem viel verbreiteter, als heute. Weil man viel weniger Instrumentalmusik hatte, wurde für Kirche und Welt jede schöne Stimme von Kind an ausgebildet. Also die technische Schwierigkeit war nirgends ein Hindernis für die Aufführung der mehrstimmigen Sätze der beliebten Lieder. Die Menge der Sammlungen und Drucke solcher Bearbeitungen spricht auch für eine verbreitete Übung.

Diesen Leuten nun war die im Tenor liegende Melodie vertraut; sie hörten sie immer heraus, wie heute noch der Kärntner, der auch gern mit einer Begleitstimme über die Melodiestimme steigt. Und nun wurde, wie Liliencron (a. a. O. S. XXIX) nachweist, der Umstand, daß der Melodiekörper von anderer innerer Beschaffenheit ist, als die ihn umgebenden Stimmen, statt zu einem künstlerischen Mangel, zu einem wirksamen Kunstmittel. „Die begleitenden Stimmen bilden einen arabeskenartigen Hintergrund, der wie auf einem Teppich in gleichgemessene Felder verteilt ist: die Melodie steht darauf wie ein individuell geformtes Bild.“

So war also die schlichte Feldblume in den wohlgepflegten Garten verpflanzt worden, und sie gedieh auch hier zu schöner Blüte. Die bedeutendsten Bearbeiter von Volksliedern waren: Heinrich Isaac (etwa 1450—1517), der „Symphonista“ an Kaiser Maximilians Hofe, unter dessen weltlichen Kompositionen das wundervolle Scheidelied „Innsbruck ich muß dich lassen“ und das innige „Mein Freud allein“ die berühmtesten sind. Sein Nachfolger war der Baseler Ludwig Senfl (1492—1555), nachher Hofkapellmeister in München. Als dritter Meister ist Heinrich Finck zu nennen, der auf dem

Titelblatt seiner 1536 erschienenen „schönen auserlesenen Lieder" als „hochberümpt" gepriesen wird. Die reichste und wertvollste Quelle aller alten Volksliedsammlungen ist die 1539—1556 in fünf Bänden gedruckte von Georg Forster († 1568). Daraus, daß Forster von Beruf Arzt war, ersehen wir, wie tüchtig damals die Dilettanten waren. Wertvoll ist in der Vorrede zu seiner Sammlung die Anmerkung, daß es ihm in vielen Fällen sehr schwer geworden sei, zu den Musiken die richtigen Texte vollständig zusammenzubringen. So hatte also im Volkslied im Lauf der Zeit die Musik immer mehr das Übergewicht über den Text gewonnen.

* * *

Wir haben unsere Betrachtung hier auf das deutsche Volkslied beschränkt, nicht nur, weil dieses Buch in erster Reihe für deutsche Leser bestimmt ist, sondern weil die kulturgeschichtliche Bedeutung des Volksliedes in Deutschland offener zutage liegt, als etwa in den Niederlanden und in Frankreich. Aber hier wie dort war ein großer Volksliederschatz vorhanden; das französische Volkslied weist in musikalischer Hinsicht schon alle Züge der späteren französischen Chanson auf, und man darf in ihm sicher die erste musikalische Grundlage des Vaudeville und der komischen Oper sehen. Das englische Volkslied wurde im 16. Jahrundert von entscheidender Bedeutung für die instrumentale Hausmusik. Und als seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die nordischen und slavischen Völker sich ausgiebiger in der Kunstmusik zu betätigen begannen, fanden auch sie die beste Hilfe für eine charakteristische Tonsprache in ihren Volksliedern. So ist das Volkslied allenthalben ein unerschöpflicher Jungbrunnen für eine echt künstlerische Musikpflege geworden.

V. Das geistliche Lied und die geistlichen Schauspiele

Wie wir den Begriff Volk in seiner Verbindung mit Lied gefaßt haben, wird es uns selbstverständlich erscheinen, daß ein religiöses Volk auch eine religiöse Dichtung gehabt hat. Vielleicht ist diese, ist das Lied beim Opfer an die Gottheit sogar die ursprünglichste Form aller Poesie. Daß das germanische Heidentum diese religiöse Dichtung bereits hatte, läßt sich aus manchen Zeugnissen schließen. Um wie viel mehr mußte das Christentum, das von Anfang an in seinem Kultus dem Gesang eine so wichtige Stellung einräumte, eine religiöse Dichtung begünstigen. Nun war freilich die ganze kirchliche Liturgie lateinisch, und die priesterlichen Dichter benutzten darum meistens diese „tote" Sprache. Und wenn auch dem Volk die Melodie das wichtigste war und ihm jedenfalls, sofern es nur eine allgemeine Ahnung von der Bedeutung des Textes hatte, einen starken Eindruck vermitteln konnte, — der

lateinische Gesang befriedigte vollständig nur in der Kirche. Glücklicherweise aber erstarkte das religiöse Gefühl bald in solchem Maße, daß es über die Kirchenwände hinaus das Volksleben ergriff. Das Volkslied geistlichen Inhaltes ist darum wohl ebenso alt, wie das weltliche. Da aber das deutsche Volk sich zur innerlichsten Auffassung des Christentums durchgerungen hat, erklärt es sich leicht, daß das geistliche Volkslied bei ihm einen viel größeren Umfang und eine weit tiefere Bedeutung gewonnen hat, als bei den anderen Völkern. Dabei müssen wir allerdings auch bedenken, daß den romanischen Völkern das Verständnis der lateinischen Kirchentexte viel leichter fiel.

Geistliche Lieder in der Volkssprache sind in Deutschland schon im 9. Jahrhundert bezeugt. Im „Ludwigslied", das 881 auf die Schlacht von Saucourt gedichtet wurde, singt König Ludwig an der Spitze seines Heeres ein heiliges Lied, und das ganze Heervolk antwortet ihm mit Kyrieleis. Ein solches refrainartiges Antworten des Volkes in kirchlichen Gesängen ist im Mittelalter allgemein verbreitet. Man nannte die Lieder darum „Leisen" und sang sie bei Wallfahrten, Bittgängen, Kreuz- und Heerfahrten und beim Beginn der Schlacht. Dann trugen jene Sequenzen, von denen wir beim Choral gesprochen, vielfach volkstümlichen Charakter und erschienen auch in der Volkssprache. Das zeigt sich schon in ihrer auffälligen formalen Übereinstimmung mit dem von den Minnesängern mit Vorliebe für Marienlieder verwerteten „Leich" indirekt auch darin, daß sie um ihres volkstümlichen Charakters willen bei der tridentinischen Kirchenmusikreform ausgeschaltet wurden. Als im Zeitalter der Kreuzzüge das religiöse Gefühl alle Gemüter erfüllte, suchten diese auch im Liede Aussprache. Der Reichersberger Propst Gerhoh bekundet um das Jahr 1148: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache; am meisten ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohltönenden Liedern geeigneter ist." (Hoffmann v. Fallersleben, Gesch. d. dtsch. Kirchenliedes 1854 S. 41.) Gerade dieses deutsche Singen betont 1146 auch der Mönch Gottfried, des heiligen Bernhard Begleiter auf dessen Kreuzzugspredigt, in einem Brief an den Bischof Hermann von Konstanz: „Als wir die deutschen Gegenden verlassen hatten, hörte euer Gesang ‚Christ uns genade' auf und niemand war da, der zu Gott gesungen hätte. Das romanische Volk nämlich hat keine eigenen Lieder nach Art eurer Landsleute, in welchen es für jedes einzelne Wunder Gott seinen Dank darbrächte." (Bäumker, zur Gesch. d. Tonkunst in Deutschld. 1881. S. 125.)

Während der Hochblüte des Minnesangs tritt das geistliche, wie das weltliche Volkslied in den Hintergrund, greift aber früher als dieses in auffälligem Maße ins öffentliche Leben ein auf den Geißlerfahrten des Schreckensjahres 1349. Aus diesem Jahre sind uns dreizehn Geißlerlieder erhalten, von erschütternder Gewalt und voll wahrer religiöser Inbrunst: „Du solt wissen," sagt die Limburger Chronik, „daß disse vorgenannten Laisen alle wurden gemacht und gedicht in der Geißelfahrt, und war der Weisen

keine mehr zuvor gehört worden." Vgl. Paul Runge, die Lieder und Melodien d. Geißler d. J. 1349. Lpz. 1900.)

Wenig später treten dann auch die Namen einiger Dichter hervor. Der Salzburger Mönch Hermann (oder Johann) schuf in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts nach lateinischen Hymnen volkstümliche Lieder; der 1490 in Straßburg verstorbene Heinrich von Laufenberg dichtete in herrlicher Weise weltliche Volkslieder ins Geistliche um. Das wurde von nun ab eine beliebte Übung, die für das Volksgefühl durchaus keinen komischen Beigeschmack hatte, wenn es auch nur selten gelungen sein mag, das Vorbild noch zu übertreffen, wie es Laufenberg in dem aus innerstem Herzen herausströmenden „Heimweh nach der himmlischen Heimat" erreichte. Welch' außerordentliche Fülle geistlicher Lieder das Mittelalter hatte, geht daraus hervor, daß Wackernagel in seinem großen Werke 1448 Nummern mitteilen kann.

Die Lieder schlossen sich naturgemäß besonders an die kirchlichen Festzeiten an; vor allem die Weihnachtszeit war schon damals eine Singezeit. In ihr sind auch die köstlichen gemischtsprachigen Lieder besonders häufig, wie das noch heute gesungene: „In dulci iubilo, nu singet und seid froh, unsers Herzens Wonne leit in praesepio und leuchtet als die Sonne matris in gremio." Das wuchtige Osterlied: „Christ ist erstanden" war schon im 13. Jahrhundert allgemein bekannt. Außerdem gibt es zahlreiche Marien- und Heiligenlieder, die aber keineswegs, wie manchmal behauptet worden, die Lieder auf Christus fast völlig verdrängen. Vor allem die von den Mystikern her beliebte Auffassung eines sehnenden Verhältnisses der Seele zu Christus als ihrem Bräutigam hat oft im Liede Ausdruck gefunden. Ein Graf Peter von Arberg führte die Umdeutung des „Wächterliedes" ins Religiöse ein. So trifft Wackernagels Wort, daß kein anderes „Volk der Christenheit sich eines solchen kirchlichen Liederschatzes, einer solchen poetischen Bezeugung seines Glaubens rühmen" konnte, auch für das deutsche Mittelalter zu.

Das sticht ja nun freilich weit von der verbreiteten Meinung ab, aus der heraus man Martin Luther als den Vater des deutschen Kirchenliedes bezeichnet. Die Reformatoren haben sich selber oft genug darauf berufen, daß vor ihrer Zeit in der Landessprache geistliche Lieder gesungen wurden. Aber wie man auf evangelischer Seite an dieser Tatsache nicht mehr rütteln sollte, dürfte man auch auf katholischer nicht länger bestreiten, daß durch die Reformation das Kirchenlied zu etwas ganz anderem gemacht und zu einem für das Volkstum unendlich bedeutsameren Wert gesteigert wurde, als es vorher gewesen war. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß die geistlichen Lieder im Mittelalter keineswegs bloß bei religiösen Anlässen außerhalb der Kirche gesungen wurden, sondern auch beim Gottesdienst, vor allem vor und nach der Predigt ihren Platz hatten. Schon die Tatsache, daß die Reformation auch auf katholischer Seite als Abwehr eine gesteigerte Pflege

des Volksliedes hervorrief, bezeugt, welch' eine Macht das Kirchenlied jetzt geworden war.

Das kam schon durch die veränderten Zeitverhältnisse. Zu keiner andern Zeit war das Volk in dem Grade durch religiöse Fragen erregt, wie im 16. Jahrhundert. Stand doch das ganze öffentliche Leben im Zeichen des Kirchenstreites, der die Gemüter im tiefsten aufwühlte. Wenn das Volkslied der künstlerische Ausdruck der Volksstimmung ist, so mußte es nun in einem Maße religiös werden, wie nie zuvor. Man sehe, um nur ein Beispiel anzuführen, wie in dem durch das Interim (1548) hervorgerufenen Trutzlied vom „sächsischen Mägdlein" ein „historisches" Volkslied durchaus religiösen Ausdruck gewinnt. Entscheidend aber war, daß die Reformatoren das geistliche Volkslied zum Kirchenlied, das heißt zum wesentlichen Bestandteil des Gottesdienstes machten. Es ist ein großer Unterschied, ob ein Lied in der Volkssprache an einer von der Liturgie mit Gesang nicht bedachten Stelle eingeschoben werden darf, oder ob der ganze Kirchengesang volkssprachlich ist. Daß gerade in Deutschland dieser Unterschied stärker wirkte, als anderswo, liegt daran, daß die romanischen Völker den lateinischen Kirchengesang viel leichter verstanden. Ich bewundere und liebe den römischen Choral, und so weit ich sehe, gibt es in liturgischer Hinsicht nichts, was an Schönheit und geistigem Gehalt, an Großartigkeit der Gesamtanlage und Bedeutsamkeit im einzelnen mit dem das ganze Kirchenjahr umschließenden gregorianischen Choral sich vergleichen könnte. Aber es ist doch nicht zu leugnen, daß dem einfachen Mann aus dem Volke diese Herrlichkeit nicht aufgehen kann. Er fühlt wohl die großartige Majestät dieses Gesanges, ihn wirklich lieben, in ihm beten kann er nicht, weil er ihn nicht versteht. Daraus erklärt sich die ungeheure Wirkung, die die Reformatoren dadurch erzielten, daß sie den deutschen Gesang in die Liturgie einführten; sie wurde dadurch noch verschärft, daß viele der Lieder dogmatischen Inhalt hatten. Martin Luther und seine Genossen waren, wie es scheint, selber von dieser Wirkung überrascht. Denn zunächst hatten sie ja, wie die mehrstimmige Bearbeitung der Lieder in dem 1524 erschienenen Wittenberger Gesangbuch zeigt, an Chorgesang, nicht an Gemeindegesang gedacht. Aber die Gemeinde bemächtigte sich sofort dieser Lieder: die Enchiridien von Straßburg, Nürnberg, Erfurt, Zwickau folgten sich unmittelbar; Luther gab dann 1529 mit dem sogenannten Klugschen das erste gewissermaßen autorisierte evangelische Kirchengesangbuch. — Auf katholischer Seite, wo zwar auch vorher viele geistliche Lieder gedruckt worden waren, erfolgte die Antwort mit einem eigentlichen Gesangbuch 1537 in des Halleschen Stiftspropstes Michael Vehe „new Gesangbüchlein Geystlicher Lieder".

Wir brauchen an dieser Stelle die Entwicklung des Kirchenliedes nicht weiter zu verfolgen. Sie gehört in die Literaturgeschichte. G. Witzels Wort: „Es ist in Germanien schier kein Pfarrer oder Schuster in Dörfern also un-

tüchtig, der ihm nicht selbst ein Liedlein oder zwei bei der Zeche macht, das er mit seinen Bauern zur Kirche singt," kennzeichnet den Umfang, den die Liederdichterei genommen. Man kann sagen, daß das evangelische Kirchenlied das Volkslied ablöste und ersetzte. Hierin liegt seine große Bedeutung für die künstlerische Entwicklung. In der Trauerzeit des dreißigjährigen Krieges war das Kirchenlied zahllosen Gläubigen starker Trost. Es erfuhr die Umwandlung aus dem „Bekenntnislied des christlichen Glaubens", das es in der Reformation gewesen, zum „Zeugnisliede des christlichen Lebens", dem „Heiligungsliede des Gefühlschristentums". Es wurde also lyrischer, persönlicher. Sicher war es vor allem dieses Kirchenlied, das die Seelen unseres Volkes empfänglich erhielt für die Dichtung und für die Musik.

Für die Musik. Über sie haben wir noch einige Worte zu sagen. Das geistliche Lied unterschied sich im Mittelalter nicht vom weltlichen. Noch war ja die Einheit des Lebens nicht zerstört. Die Reformation entwickelte nun gleichzeitig den Choral, in dem sie ihren musikalischen Schwerpunkt hatte, nach zwei Richtungen; einmal als geistlichen Volksgesang, zweitens als kunstmäßige mehrstimmige Bearbeitung. Das Material für beide entnahm sie dem alten lateinischen Kirchengesang, dem vorangegangenen deutschen Kirchenlied und dem Volkslied. Auch in rein musikalischer Hinsicht arbeitete man mit den überkommenen Elementen: für den Gemeindegesang bot sie das Volkslied, für die kunstmäßige Bearbeitung die kontrapunktische Motette und das gleichartig gearbeitete mehrstimmige Lied der Zeit. Auch bei diesen Choralsätzen lag die Melodie meist im Tenor, erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts rückt sie in die Oberstimme. Der Choral wird dann auch in seiner kunstmäßigen Gestalt ein Vorbereiter der neuen Zeit. — Luther, der selber ein begeisterter Verehrer der Musik war, hat wahrscheinlich keine der Melodien zu seinen Kirchenliedern selbst erfunden. Johann Walther (1496—1570) war sein musikalischer Berater. Er hat nur historische Bedeutung. Dagegen wurden Ludwig Senfls Choralmotetten bahnbrechend für die Folgezeit. Die Choralkunst hält sich durchs ganze 16. und auch im 17. Jahrhundert auf der Höhe; sie mündet in dem ragenden Gipfel der Kunst Johann Sebastian Bachs. Bis in diese Zeit reicht auch die schöpferische Kraft der Melodieerfindung für den Gemeindegesang. Dabei waren Dichter und Komponist nur selten in einer Person vereinigt, wie etwa beim Königsberger Heinrich Albert (1604 bis 1651), der Wort und Weise des Morgenliedes „Gott des Himmels und der Erden", wie des Sterbeliedes „Einen guten Kampf hab' ich auf der Welt gekämpfet" geschaffen hat. Paul Gerhardts (1607—1676) herrliche Lieder sind zumeist von Johann Crüger (1598—1662) und Joh. Georg Ebeling (1637—1676) vertont. Es sei übrigens hier bemerkt, daß damals die Lieder noch in der Regel als „Lieder" — also mit Musik — und nicht als Gedichte erschienen.

Nun müssen wir uns nochmals ins eigentliche Mittelalter zurückwenden

und eine Kunstgattung betrachten, in der Kirchengesang und Volkslied sich zu gemeinsamer Wirkung zusammenfanden:

Die geistlichen Schauspiele.

Wenn wir uns vergegenwärtigen, daß der Mittelpunkt des katholischen Gottesdienstes, die heilige Messe, nicht nur die symbolisch-liturgische Einkleidung des erschütterndsten Dramas der Weltgeschichte ist, sondern daß auch die dabei üblichen Zeremonien und die Wechselreden zwischen Priester und Chor mit dem Eingreifen breiter vom Chor oder Volk gesungener Gesänge geradezu einen dramatischen Zuschnitt haben, wundern wir uns nicht, daß das mittelalterliche Drama nicht etwa an das altrömische anknüpfte, sondern sich neu aus dem kirchlichen Gottesdienst entwickelte. Die Möglichkeit dieser Entwicklung war bedeutsam. Das Leben des Heilandes bietet zumal in der Leidensgeschichte mit dem grandiosen Schluß der Auferstehung und Himmelfahrt einen Vorwurf, der zu dramatischer Einkleidung geradezu herausfordert. Man brauchte der biblischen Erzählung wenig hinzuzufügen, sobald man die von ihr erwähnten Personen nur hinstellte, ergab sich alles weitere von selbst. War erst so, wohl mit Osterspielen, der Anfang gemacht, so schlossen sich naturgemäß andere Vorgänge an, vor allem das geliebte Weihnachtsfest. Mit ihm trat die gepriesene Gestalt der mütterlichen Jungfrau hervor. Die Hehre an der Wiege ihres Kindes — Philipp Wolfrum hat den Vorwurf in seinem „Weihnachtsmysterium" neu belebt —, die heilige Familie in der Beschäftigung, den Sorgen, den Freuden des Bürgerhauses — wie hätte das nicht das gläubige Volk ergreifen und ergötzen sollen? Dabei gab hierfür die biblische Erzählung eigentlich nur das Rohgerüst der Handlung, die Ausführung des Baues im einzelnen war der Phantasie überlassen.

Es gehört ins Gebiet der Literaturgeschichte, auszuführen, wie sich diese geistlichen Schauspiele allmählich in Form und Inhalt erweiterten; wir haben uns hier noch nach dem Anteil zu fragen, den die Musik an ihnen nahm. Er war bedeutend; man darf wohl annehmen, daß die biblischen Reden alle gesungen wurden, und zwar in der Vertonung des Chorals. Auch im heutigen Gottesdienst der Karwoche kommen diese Weisen alle vor. Hinzutraten Hymnen und Sequenzen; endlich beteiligte sich das Volk zu Anfang und Schluß und bei gewissen Einschnitten der Handlung mit einem Kirchenliede. In dieser Weise konnte sich das Ganze fast innerhalb des rituellen Rahmens vollziehen. Auch hier wuchs im Lauf der Zeit die Freiheit. Im Friauler Prozessionale z. B. singt Maria Magdalena die Zeilen: „O Brüder und Schwestern! Wo ist meine Hoffnung? wo mein Trost? Wo mein ganzes Heil, o mein Meister?" Dabei sind zu der ausdrucksvollen Weise auch mimische Bewegungen vorgeschrieben.

Doch wo fand der weltliche Gesang in diesen geistlichen Schauspielen einen Platz? Nun, das mittelalterliche Volk stand dem ganzen Leben noch

so unbefangen gegenüber, übertrug ohne historische Bedenken sein eigenes Sein und Handeln auf die Vergangenheit, daß es überraschen müßte, wenn es nicht auch bei der ernstesten Handlung die Komik einzelner Situationen gefühlt hätte. Viel realistischer, als zahllose Dramatiker späterer Kunstepochen, sah es in den römischen Kriegern, die beim Passionsspiel eine große Rolle spielten, richtige Landsknechte; und demgemäß redeten und sangen sie. Oder die Juden, die man weidlich verspottete. Oder wenn der elende Judas mit den Priestern um seinen Sündenlohn feilschte. Auch die Gestalt des Händlers, der den zum Grabe eilenden Frauen Spezereien anbietet, diente komischen Zwecken. Kurz und gut, man gab in diesen Spielen, bei denen oft Hunderte mitwirkten, ein Bild des Gesamtlebens. Und die Musik folgte dem Texte.

Diese geistlichen Schauspiele mit Musik kennt in ganz ähnlicher Art das Mittelalter in allen Ländern. Manche der Gesänge wurden durch wechselseitigen Austausch so allgemein bekannt, daß sie eine Art ritueller Gültigkeit erhielten.

Daneben gab es allenthalben auch weltliche Schauspiele, die man als „Fastnachtsspiele" zusammenzufassen pflegt. Wegen ihrer oft geradezu entsetzlichen Derbheit und Schmutzigkeit für einen heutigen Leser kaum mehr genießbar, bilden sie eine wichtige Quelle für den Schilderer der Kultur jener Zeit. Die Musik hat in ihnen sicher nur eine ganz untergeordnete Stelle gefunden. Um so überraschter sind wir, in Frankreich ein rechtes Liederspiel zu finden. Es ist des bereits erwähnten Adam de la Hâle „Jeu de Robin et de Marion", das der geniale Troubadour 1282 für den neapolitanischen Hof schrieb, das sich aber noch viel später in Frankreich großer Beliebtheit erfreute. (Vgl. S. 143.) Hier erhalten wir ein munteres Bild ländlichen Lebens. In den gereimten Dialog sind zahlreiche Liedchen eingestreut, deren leichte Melodien schon ganz den Charakter der späteren französischen Chanson tragen. Mit einem Wort, wir haben hier das erste Vaudeville.

So weist dieses Werk schon deutlich in die Zukunft hin. Daß es ins Mittelalter gehört, zeigt vor allem die Musik, nicht in den Melodien, sondern in der Unfähigkeit, sie künstlerisch zu bearbeiten. Wie man das lernte, soll das nächste Buch darstellen.

Fünftes Buch

Die kontrapunktische Mehrstimmigkeit

Erstes Kapitel

Kräfte und Hemmungen

Die Entwicklungsgeschichte der mehrstimmigen Musik vom 9. bis zum 14. Jahrhundert ist wohl das seltsamste Kapitel der ganzen Kunstgeschichte. An sich auseinanderstrebende, ja feindliche Kräfte mußten im Dienste einer Gefühlssehnsucht, aber auch einer in den Naturbedingungen der Musik liegenden Notwendigkeit dem gleichen Ziele zuarbeiten, das ganz Zukunft war, aber vom Verstande immer aus dem Geiste der Vergangenheit begründet und mit den ganz anders gearteten Ausdrucksmitteln dieser Vergangenheit umschrieben wurde. Erschwert wird für uns das Verständnis dieser Kunstbestrebungen durch das über der Musikübung der Zeit lagernde Dunkel, das die im letzten Vierteljahrhundert ungemein eifrige Forschung noch immer nicht hat erhellen können. Ja die Ergebnisse dieser Forschung verwirren sogar einen Teil dessen, was geordnet schien, so daß uns heute sogar die Musik der alten Niederländer, über deren Charakter kein Zweifel bestand, in einem ganz anderen Lichte erscheint, als noch vor wenigen Jahren.

Die Geschichte der Musik steht vor ganz anderen Schwierigkeiten, als die der anderen Künste. Für Literatur und bildende Kunst kann sie aus zahlreichen erhaltenen Denkmälern nicht nur den jeweiligen Stand der Kunst, sondern auch die Gesetze des Kunstschaffens, die Theorie, erkennen. Die Musikgeschichte hat für die Zeit vom 9.—13. Jahrhundert eine beträchtliche Zahl theoretischer Schriften, aber nur wenige Musikdenkmäler, die auch noch nach sehr verschiedenen Grundsätzen gelesen werden können. Aber selbst wenn die Zahl der Denkmäler sich vermehren sollte, geben sie doch immer nur eine

tote Niederschrift. Das Literaturwerk und die Schöpfungen der bildenden Kunst stehen ein für allemal ihrer Art nach klar erkennbar da. Bei der Musik dagegen wissen wir nicht, wie sie geklungen hat, weil uns die Aufzeichnung nicht unzweifelhaft die Art der Ausführung mitteilt. Der oben angeführte Fall zeigt diese auf anderen Gebieten ganz undenkbare Lage. Wenn Arnold Schering recht hat — und für die Grundtatsache ist das schon heute sicher —, daß die einzelnen Stimmen in einem großen Teil der Musik des 14.—16. Jahrhunderts als Instrumentalstimmen aufgefaßt werden müssen, so wirft das unsere bisherige Auffassung von der kontrapunktischen Polyphonie der Niederländer, ja von der ganzen Entwicklung dieser Kunst, völlig über den Haufen. Vieles, was bisher als Künstelei erschien, wird Kunst, und damit verschiebt sich unsere ganze Anschauung über das musikalische Wollen und Empfinden jener Zeit.

Nachdem wir diese Erfahrung auf einem scheinbar ganz sicheren Gebiete gemacht haben, müssen wir erst recht auch für die Zukunft mit Überraschungen für die weit weniger erhellte Zeit der vorangehenden Jahrhunderte rechnen. Und so ist vor allem für ein Buch unseres Charakters wichtiger, als die Kenntnis aller theoretischen Einzelheiten, die Erkenntnis der treibenden Grundkräfte. Dafür aber muß die Tatsache, daß eine Kunst, die wir bislang als reinen a cappella-Gesang angesehen haben, ihrem innersten Wesen nach instrumental gewesen ist, von entscheidender Bedeutung werden. Denn dadurch erhalten eine ganze Reihe bisher vereinzelt wirkender Beobachtungen und Mutmaßungen einen zusammenhängenden Sinn.

Die polyphone Kunst der Niederländer erscheint als die erfolgreiche Krönung, als die Vollendung aller der in den theoretischen Schriften seit Scotus Erigena und Hucbald von der Mitte des 9. Jahrhunderts an berichteten Bestrebungen nach Mehrstimmigkeit, die teils als ein abenteuerliches Herumsuchen, teils als ein planmäßiges Experimentieren zur Entdeckung eines Könnens wirken, dessen Möglichkeit man deutlich fühlt, dessen man aber nicht Herr werden kann. Wäre die instrumentale Ausführung einiger oder auch aller Stimmen in diesen mehrstimmigen Sätzen der Niederländer etwas wesentlich Neues gewesen, so würde das von der zeitgenössischen Theorie so scharf herausgehoben worden sein, daß wir nicht bis in die jüngste Vergangenheit darüber im unklaren gewesen wären. Wenn es aber nur die logische Fortsetzung und Vollendung einer schon vorher gewohnten Übung war, so erklärt sich damit von selbst, daß nun nicht dieser instrumentale Charakter betont, sondern nur die erreichte Vielstimmigkeit gepriesen wurde. Daraus können wir schließen, daß an allen diesen Bestrebungen um die Mehrstimmigkeit das *instrumentale* Empfinden wesentlich beteiligt war, womit nicht gesagt sein soll, daß nicht auch manche Methoden dieses mehrstimmigen Gesanges rein vokal ausgeführt worden sind. Wenn die Sprache der mittelalterlichen Theoretiker das Wort cantare = singen ebensogut von den In-

strumenten, wie vom menschlichen Gesang braucht, so liegt darin ein Beweis, daß man auch in der musikalischen Praxis nicht scharf zwischen den beiden Übungen schied, sondern wohl nach den vorhandenen Mitteln oder auch nach Lust und Laune die eine durch die andere ersetzte.

Wir müssen uns vor allem den psychologischen Unterschied vergegenwärtigen, den der Begriff der Mehrstimmigkeit zu verschiedenen Zeiten bei den verschiedenen Völkern gehabt hat. Wir haben bei der Betrachtung der Musik der Naturvölker und der asiatischen Kulturvölker gehört, daß die Mehrstimmigkeit, von der wir bei diesen sprechen können, in einem Nebeneinanderherlaufen verschiedener Melodiestimmen beruht. Die Griechen sprachen von einer Heterophonie. Diese Kunst stellt sich im innersten Wesen als einstimmig dar und erlaubt sich nur, wenn mehrere Ausführende gleichzeitig wirken, ein Ausweichen oder auch ein Nebenherlaufen neben der Hauptlinie. Weiter hat es die Musik der Völker des klassischen Altertums nicht gebracht.

Die junge christliche Kirche stellte dann ihre Kunst ganz auf die Einstimmigkeit und überdies im Gegensatz zur späteren Antike ausschließlich auf den Gesang. Darin lag auch, ganz abgesehen davon, daß der asketische Geist sie forderte, eine Vereinfachung dieser einstimmigen Musiklinie aus rein technischen Gründen, da das Instrument die Spielkunst viel mehr begünstigt, als der an einen gegebenen Text gebundene Gesang.

Eine derartig einseitige Einstellung auf die Fortführung einer Stimmlinie führt zur rein horizontalen Hörweise, für die das Musikalische nur im Nacheinander von Tönen liegt. Dem entgegengesetzt ist das Miteinander von Tönen, das Hören der Reize, die im Zusammenklang verschiedener Töne liegen, die also nicht nacheinander, sondern übereinander stehen: also im Gegensatz zu jenem horizontalen ein vertikales Hören. Wie wenig die Antike dafür geschaffen war, zeigt ihre Theorie, die als wohltuende Konsonanz nur das gleichzeitige Erklingen jener Töne anerkannte, die rein akustisch genommen, wie die Erfahrung zeigt, auf das minder entwickelte Bewußtsein als Einklang wirken: Oktave, Quinte und Quarte (vgl. die Musik der Naturvölker S. 25). Dagegen verpönte sie alle Zusammenklänge, die die Töne charakteristisch nebeneinander stellen, vor allem die Terz, die in ihren zwei verschiedenen Formen als groß und klein auch die entscheidenden charakteristischen Ausdruckskräfte in sich trägt (vgl. S. 128).

Das Empfinden für diese Schönheit und Ausdrucksmöglichkeit des gleichzeitigen Erklingens solcher ganz verschiedener, nicht mehr im alten Sinne konsonierender Töne stellt die ganze Musikauffassung auf eine andere Grundlage. Von ihr aus empfinden wir den einzelnen Ton in seinen Beziehungen zu anderen Tönen, so daß wir, wie Rameau es zuerst aussprach, sogar einfache Melodien stets im Sinne von Harmonien hören, den einzelnen Ton also gewissermaßen immer als Teil eines Akkords. Für dieses Harmoniegefühl liegt die Konsonanz nicht mehr im Einswerden mehrerer Töne, sondern im

Wohllaut des Zusammenklanges der in ihrer Verschiedenheit deutlich wahrnehmbar bleibenden Töne.

Es erhebt sich nun die Frage: Haben wir es hier mit einem Nacheinander von Entwicklungsstufen zu tun, so daß das vertikale Musikhören eine Fortsetzung des horizontalen ist, oder handelt es sich um zwei verschiedene Hörweisen, die auf verschiedenen physiologischen und noch mehr psychologischen Voraussetzungen beruhen und deshalb auch ganz gut nebeneinander bestehen können? Daß letzteres der Fall ist, zeigt nicht nur unsere Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, sondern auch eine Erscheinung wie Max Reger. Wichtiger ist aber die Tatsache, daß auch die Volksmusik dieses Nebeneinander beider Hörweisen kennt. So hat Dr. G. Schünemann bei seinen Untersuchungen in Gefangenenlagern von denselben Mingreliern harmonisch-mehrstimmige Volkslieder gehört, die andere Gesänge in einer den Naturvölkern verwandten Art heterophon vortrugen. (Persönliche Mitteilung.) Indes kann man alledem entgegenhalten, daß diese Verhältnisse der Gegenwart die Grundfrage nicht beantworten können, da ein Nachwirken älterer Entwicklungsformen neben neueren in der Kunstgeschichte nicht selten ist.

Die Musikgeschichte scheint für ein Nacheinander der beiden Hörweisen als Stufen derselben großen Entwicklung zu sprechen. Zur einstimmigen Melodielinie, wie sie die Antike und die frühchristliche Musik ausgebildet hatte, wurden allmählich eine, zwei, drei, vier oder auch noch mehr Linien hinzugefügt, die alle in gleicher Weise horizontal aufgefaßt waren. Anfangs (Hucbald) ließ man diese Linien ganz p a r a l l e l in Abständen mitgehen, die im alten Sinn konsonierten, also geradezu als Einklang gehört werden konnten. Dann empfand man den Reiz, diese Begleitlinien reicher auszuschmücken, unter Beibehaltung der zugrundeliegenden gleichmäßigen Bewegung (discantus floridus). Aus der Parallelbewegung entwickelt sich die G e g e n b e w e g u n g in den verschiedensten Formen vom einfachen Stilliegen eines Tones (fauxbourdon) zur mathematisch genau berechneten Gegenbewegung usw., bis man endlich zu einer außerordentlich mannigfaltigen und sehr kunstvollen Führung der verschiedenen Stimmen gelangte, wobei eigentlich jede einzelne dieser Stimmen für sich durchaus jenem alten Ideale entspricht und die beiden gegebenen Punkte des Anfanges und Endes in einer selbständigen musikalischen Linie verbindet. Für den kunstverständigen Hörer liegt der Reiz dieser Mehrstimmigkeit in der Verfolgung dieses Linienspiels.

Es ist nun ohne weiteres zuzugeben, daß bei der Fortführung dieser Linien die Töne der einzelnen Stimmen sich in allen möglichen Abständen begegnen, so daß sich auf diese Weise die E r f a h r u n g herausbilden konnte, daß das dem Gehör wohltuende Zusammentreffen von Tönen keineswegs auf die im alten Sinne konsonierenden Töne beschränkt war, daß vielmehr gerade im Z u s a m m e n t r e f f e n anderer Töne viel eigenartigere harmonische Reize liegen.. Es konnten auf diese Weise aus der musikalischen Praxis

theoretisch allmählich alle jene Tatsachen abgeleitet werden, auf denen die Akkordlehre in unserm Sinne aufgebaut worden ist. Dann hätten wir festzustellen, daß allmählich die Bedeutung der konsonanten Dreiklänge erkannt wurde, wobei Zarlini (1558) den charakteristischen Unterschied von Dur und Moll festlegte und Rameau (1722) die erste Akkordlehre im heutigen Sinne aufstellte.

Mir scheint eine derartige Entwicklung dem Wesen des künstlerischen Schaffens zu widersprechen. Denn dazu müßte die theoretische Erkenntnis das eigentlich Schöpferische sein. So sieht es für die Musik vom 9. bis zum 14. Jahrhundert ja in der Tat aus, aber doch nur, weil wir für unsere Kenntnis im wesentlichen auf theoretische Schriften angewiesen sind und weil hier ganz besondere Verhältnisse vorlagen, die wir noch zu besprechen haben. Wir müssen doch gerade für die Musik als innerlichste aller Künste an jenes Unerklärliche im Wirken des Genius glauben, der schafft, wie er schaffen muß, und aus unberechenbarem, ja unbewußtem Vermögen heraus die Mittel findet, seinem übervollen Empfinden Ausdruck zu verleihen. Die horizontale mehrstimmige Musik, wie wir sie einmal kurzweg nennen wollen, war in der Kunst der Niederländer und Italiener zu einer wunderbaren Meisterschaft gediehen. Es ist gar nicht einzusehen, weshalb ein Künstler dieses großartig entwickelte Ausdrucksmittel beiseite lassen und statt dessen die dürftige und eigentlich nur auf theoretischem Wege aus ihr herauszukonstruierende Akkordlehre benutzen sollte, wenn nicht dafür bereits die Voraussetzung in der vorangehenden Musikübung gegeben war.

Zweimal erleben wir in der Musik, daß eine neue Kunst theoretisch verkündet wird. Einmal um 1300, als unter der ausdrücklichen Bezeichnung „Ars nova“ die Grundlage für den Prachtbau der niederländischen Kontrapunktik gelegt wird, und dann kurz vor 1600, als das dramma per musica durch den von der Instrumentalbegleitung harmonisch gestützten Einzelgesang ermöglicht wird. In beiden Fällen handelt es sich nicht um die Entdeckung eines von einem genialen Künstler ganz neu Geschaffenen, sondern um die wissenschaftlich theoretische Festlegung von Kunstgesetzen. Wir dürfen sicher sein, daß diese Theorie ebensowenig ursprünglich schöpferisch gewesen ist, wie irgendeine Theorie der Welt, sondern daß sie nur bestätigt und in Regeln gebracht hat, was zuvor in der Kunst geübt worden war.

Die Musikgeschichte stellt uns vor die sehr beredte Tatsache, daß die grundlegende Umwälzung der Entwicklung mit einem Szenenwechsel verbunden ist. Die horizontale einstimmige Musik erhält als Kunstmusik ihre Ausbildung in den Ländern der antiken Kultur. Da auf diesem Boden auch das Christentum ersteht, ist die frühchristliche Musik mit ihrer Meisterschöpfung, dem Choral, auf byzantinischem und italienischem Boden erwachsen. Nur auf diesem Boden ist der Choral auch wirklich heimisch geworden. Nördlich der Alpen blieb er bis auf den heutigen Tag trotz aller liebevollen Pflege ein

Fremdgewächs schon dadurch, daß er an eine fremde Sprache gebunden ist. Mit dem Augenblick, in dem die Kulturbewegung ins Germanische — dazu gehört in diesen Jahrhunderten auch das ganze burgundische, flandrische und nordfranzösische Gebiet — verpflanzt wird, setzt eine neue Musikentwicklung ein. Der Grund dafür muß darin liegen, daß hier andere physiologische und vor allem psychologische Voraussetzungen gegeben waren. Es wird sich wohl niemals mehr durch Denkmäler nachweisen lassen, daß diese nordischen Völker bereits eine mehrstimmige Musik besaßen, noch weniger, ob in dieser mehrstimmigen Musik das vertikale Hören bereits bis zu jenem Akkordgefühl entwickelt war, für das der Unterschied des Dur- und Molldreiklangs charakteristisch ist. Aber das eine ist sicher: aus dem Kulturgeiste der antiken und frühchristlichen Welt ist dieses Empfinden nicht zu den Nordvölkern gekommen.

Wir haben in anderem Zusammenhange (vgl. S. 97 u. S. 126 f.) die Gründe zusammengestellt, die dafür sprechen, daß wenigstens die Elemente nicht nur der mehrstimmigen Musik überhaupt, sondern auch des vertikalen Musikhörens in der Volksmusik dieses nordischen Kulturkreises entwickelt waren. Der innerlich stärkste Beweis für diese Annahme liegt darin, daß sich bei ihr die Weiterentwicklung der Musik zwanglos ergibt. Hätte sich die Kultur dieser nordischen Völker ungehemmt entwickeln können, so würde sich diese geistige und seelische Sonderart in der Musik wahrscheinlich noch viel deutlicher offenbaren, als es in der Dichtung trotz aller Fremdeinflüsse der Fall ist. Aber gerade für die Musik waren diese Hemmungen besonders stark und sie haben hier ganz merkwürdige Verhältnisse geschaffen.

Die Gründe dafür sind zwiefacher Art. Zu dem für alle Künste geltenden, daß mit der christlichen Religion zu diesen nordischen Völkern eine wesensfremde, aus der Antike genährte Kultur gebracht wurde, kommen noch besondere musikalische. Aber auch jene allgemein gültige Tatsache wirkte auf die Musik besonders einschneidend. Denn die Kirche hatte als einzige von allen Künsten die Musik zu einem wesentlichen Bestandteil ihres Gottesdienstes gemacht. Die Musik war die kirchliche Kunst geworden. Die Folge davon war, daß die Kirche eine weltliche Musik nicht anerkannte, daß diese einfach für sie nicht da war oder doch nur insoweit, als sie, weil kirchenfeindlich, bekämpft wurde. Kirchenfeindlich aber war diese weltliche Musik jetzt nicht nur, wie in Italien oder Griechenland, um ihrer ausgeprägten Sinnlichkeit willen, sondern weil sie als wesensfremd empfunden wurde. Infolge dieser Verschiedenheit der Wesenselemente konnte auch die weltliche Musik nicht gleich der weltlichen Dichtung aus der Kirchenmusik Nutzen ziehen.

Aber wenn schon in Italien die Kirche sich nicht gegen das Eindringen der weltlichen Musik wehren konnte, obwohl doch dort die Gesamtheit in der Kirchenmusik eine ihrem Wesen entsprechende Tonkunst hatte, so mußte erst recht in diesen nordischen Ländern das, was das Volk als Musik empfand, in die Kirche einzudringen suchen, wenn dieses Volk hier überhaupt etwas

für sein Musikverlangen finden sollte. Denn auf dieses wirkte der Choral als wesensfremd.

Die Verhältnisse haben sich also sicher dahin entwickelt, daß die mit dem Volksgeiste genährten Angehörigen der Kirche rein aus innerem Zwang die Kirchenmusik mit den Elementen der ihnen angeborenen Volksmusik zu durchdringen strebten. Gewiß lag in diesen frühen Jahrhunderten die ganze Kunstpflege in den Händen der Geistlichen. Aber daß auch das geistliche Gewand nicht jene eingeborene Kunstanschauung zu ertöten vermochte, sehen wir deutlich in der deutschen Literatur, wo uns Mönche als erste alte Heldengedichte und die Tiersage aufgezeichnet haben. Bei der Musik konnte es um so eher geschehen, als es sich hier ja nur um musikalische Elemente, nicht um Übernahme weltlicher musikalischer Kunstwerke zu handeln brauchte. Die Entwicklung der Sequenzen im Kirchengesang zeigt übrigens, daß diese Volkselemente sogar neue Gattungen innerhalb der Kirchenmusik hervorriefen.

Aber diese Gegensätzlichkeit der beiden Kulturen bewirkte jedenfalls, daß die Elemente der Volksmusik nur zögernd aufgenommen wurden, daß sie ja eigentlich nur eingeschmuggelt werden konnten, indem man sie als Entwicklungen aus der kirchlich anerkannten und überlieferten Kunst hinstellte. Zu diesem Streben trug nun auch noch ein rein musikalischer Grund bei, auf den hier nur kurz hinzuweisen ist, weil er bereits an anderer Stelle (vgl. S. 116) entwickelt worden ist. Die dogmatische Geltung der schon von ihrem Gewährsmann Boëtius nicht lebendig erfaßten antiken Theorie hatte bereits für den gregorianischen Choral Schwierigkeiten gemacht; noch viel weniger konnte mit diesen Anschauungen und Regeln die wesensfremde nordische Volksmusik in Übereinstimmung gebracht werden. Auch daß die Musik zu einem Teil der allgemeinen wissenschaftlichen Bildung geworden war, wirkte verhängnisvoll, denn dadurch gewann das Wissen die Übermacht über die künstlerische Tätigkeit. Bis auf den heutigen Tag aber hat die musikalische Theorie immer in einem, zuweilen bis zur heftigen Gegnerschaft gesteigerten, Gegensatz zum ausgesprochen Neuen in der Musik gestanden. Wie schlimm mußte es damals werden, wo man gar nicht „musikalisch" zu sein brauchte, um sich doch im Besitze der musikalischen Bildung zu befinden. Sicher war gerade darum der Dogmatismus so stark. Gegen ihn und gegen den Aberglauben von der Unfehlbarkeit und Vollkommenheit der überlieferten antiken Theorie hatte der Musiker anzukämpfen.

Vielfach paßte er nun das Neue den alten Forderungen an. Das sprechendste Beispiel ist hier Hucbalds „Organum", das im musikalischen Sinne ein starker Rückschritt gegen die von Scotus Erigena dargelegte ältere Mehrstimmigkeit ist, von der kirchlichen Musikwissenschaft aber sicher als glänzende Leistung empfunden wurde, weil auf diese Weise der antiken Theorie und allerdings auch der herben Strenge kirchlicher Kunstauffassung Genüge getan wurde. Ohne Vergewaltigung der alten Theorielehrer ging es dabei

nicht ab. Die Vorliebe für symbolische Ausdeutungen alles Musikalischen erleichterte in ihrem nebligen Dunst solche Unterschiebungen.

Der wahre Fortschritt aber hing davon ab, daß man sich von der alten Theorie freimachte und das Recht des Gehörs verkündete. Guido von Arezzo deckte mit seinem großen Ansehen als erster dieses ketzerische Unterfangen. Wo aber hörte man dieses Neue, von der alten Theorie Abweichende? Wo lernte man Gefallen daran finden? Doch nicht etwa bei theoretischen Experimenten, sondern in der lebendigen Musik. So ist also auch die Theorie dieser Jahrhunderte, wie die aller Zeiten im Grunde nichts anderes, als die nachträgliche Rechtfertigung des vorher von der Kunst Geübten. Die Musik aber, deren Können und Wollen von der Theorie gerechtfertigt und in Regeln festgelegt wurde, war die Musik der nordischen Völker, der Germanen und wohl auch der Kelten.

Natürlich drang diese Volksmusik mit den Menschen, in denen sie lag, auf allen Wegen in die Kirche. Diese konnte damals sich auch nicht besser abschließen, als in späteren Zeiten. Die doch gewiß strengen Verordnungen des Tridentinischen Konzils haben es nicht verhindern können, daß im 17. und 18. Jahrhundert die Opernmusik in der Kirche herrschend wurde, und wieviele Bischöfe hat es sogar gegeben, die noch im 19. Jahrhundert den deutschen Gesang beim katholischen Gottesdienst anempfahlen. Woher kämen sonst auch die vielen vom 9. Jahrhundert ab vorhandenen Verbote gegen das in der Kirche übliche Musizieren? Daß in England die auf dieser Volksmusik beruhende mehrstimmige Kunst sich am frühesten und reichsten entwickelte, liegt eben daran, daß England am weitesten von Rom ablag und dank seiner Insellage am besten die Überlieferung bewahren konnte. Daß diese nicht durchweg bodenständig war, wissen wir aus der bereits erwähnten Stelle bei Geraldus Cambrensis, nach dem diese Kunst von den Dänen und Norwegern nach England hinübergekommen war. (Vergl. S. 128.) Rom, der Mittelpunkt der Kirche, war im Gegensatz zur alten Zeit jetzt konservativ und sehr zurückhaltend in der Aufnahme der neuen Errungenschaften. Die päpstliche Kapelle hat nur zögernd die sonst allenthalben geübten neuen Errungenschaften aufgenommen, dann aber allerdings auch das Übernommene treu bewahrt. Diese strenge römische Überlieferung hielt auch den rein gesanglichen Charakter der Kirchenmusik fest, so daß hier auch die instrumentale Auffassung der von den Niederländern entwickelten kunstvollen Polyphonie der rein gesanglichen Platz machen mußte. Auch dabei bewährte sich, daß mit dieser Übertragung ins Gesangliche eine Vereinfachung verbunden ist: Palestrina gegen Josquin de Près.

So fassen wir also zusammen: Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit beruht auf den in der Volksmusik des nordischen Kulturkreises liegenden Kräften. Die Leistung der Musiktheorie liegt einmal in der wissenschaftlichen Erkenntnis dieser Kräfte und dann in ihrer Verbindung mit dem aus den

Kräften der antiken und orientalischen Musik entwickeltem Choral. Denn diese beiden Werte konnten natürlich nicht auf die Dauer schroff getrennt bleiben, da die Kirche den Choral unlösbar mit ihrem Gottesdienste verknüpft hatte. Nun ist kaum anzunehmen, die nordische Volksmusik habe bei der Einführung der christlich-kirchlichen Kultur ihr Können bereits so hoch entwickelt gehabt, wie es nachher im 14. Jahrhundert in der Ars nova vor uns tritt. Allerdings bezeichnet Geraldus Cambrensis (1185) den vielstimmigen, mit Instrumentalspiel gemischten Gesang der damaligen Briten als lang gehegten Besitz und Walter Odington bezeichnete 1180 das zweistimmige Organum purum als „genus antiquissimum", also uralt. Es ist ja auch selbstverständlich, daß die Gegnerschaft der Kirche die Entwicklung hintangehalten hat, ganz abgesehen davon, daß die Volksmusik ihrerseits nun auch durch die kirchliche beeinflußt und doch wohl auch von ihrem natürlichen Wege etwas abgedrängt wurde.

Diese starke Beeinflussung der nordischen Volksmusik durch die der Kirche liegt offen zutage für den Gesang. Es ist ja schon ganz natürlich, daß man nicht an einer starken Eindrücken so günstigen Stelle, wie der Kirche, dauernd die Melodiegänge des Chorals hören konnte, ohne unwillkürlich ihre charakteristischen Wendungen in sich aufzunehmen. (Man denke z. B. daran, wie noch viel später ein Josef Haydn doch sicher ganz unbewußt im Anfang seiner volkstümlichen Melodie der österreichischen Kaiserhymne die Tonfolge des kirchlichen Paternostergesanges verwendete.) Dann aber wollte sich das Volk auch am Gesang beteiligen, stimmte in die Kyrie Eleison-Rufe ein, erreichte es seinerseits, daß in den „leisen" und auch in den Sequenzen die eigene rhythmische Art des mit regelmäßigen Hebungen deklamierenden Singens neue kirchliche Gesangformen beeinflußte. Auf diesen alten Vermengungen beruht es, daß auch manche Volkslieder viel späterer Zeit die Tonfolgen alter Kirchentonarten aufweisen. Die Instrumentalmusik blieb dagegen natürlich viel freier und eigenwüchsiger.

Besonders wichtig aber scheint es mir, daß auf diese Weise das horizontale Musikhören ins Bewußtsein der nordischen Völker hineingetragen werden konnte, selbst wenn es vorher in ihm nicht vorhanden gewesen sein sollte. Und vor allem mußte es auf die Entwicklung der mehrstimmigen Kirchenmusik von Einfluß bleiben. Denn die Kirche hielt an ihrem Choral fest. Die Choralmelodie mußte deutlich gewahrt bleiben und, wenn nun andere Stimmen zu ihr hinzutraten, charakteristisch hervortreten. Da diese Choralmelodien in sich der Harmonisierung in unserm Sinne widerstrebten, hätte eine mehrstimmige Bearbeitung auch dann nicht aus diesem harmonischen Geiste erfolgen können, wenn er bereits in der damaligen Volksmusik lebendig war; vielmehr konnten die hinzugefügten Stimmen nur in gleicher Art gehaltene Begleitstimmen sein, sie konnten nur, wie sich Luther viel später ausdrückte, um die Choralmelodie „gringsumher" spielen.

So erklärt sich ganz einfach, daß diese ganze Entwicklung der Mehrstim-

migkeit den Charakter der horizontalen Musik trägt. Freier wurde diese mehrstimmige Kunst erst dann, wenn an die Stelle des dem Choral entnommenen Tenors ein weltliches Volkslied oder auch eine Melodie eigener Erfindung trat. Es ist darum nicht zu verwundern, daß zu allererst in den Motetten und in mehrstimmigen weltlichen Gesängen die Spuren eines Dur- und Mollgefühles nachzuweisen sind. Langsam hat die Theorie auch dieses erkannt, es immer schöner empfunden und schließlich auch auf diesem Gebiete dem Recht des Gehörs zum Siege verholfen. Die Geschichte der Terz, deren Erfassung hierfür entscheidend war, zeigt uns diese Stufen. Gegen Ende des 12. Jahrhunderts erhält sie bei Franko von Köln den Rang einer unvollkommenen Konsonanz; im 13. Jahrhundert rückt sie zu einer vollkommenen auf, wobei bezeichnenderweise betont wird, in England habe sie längst diese Geltung gehabt. Das Wesen der Harmonie in der Dualität des Dur- und Mollakkords hat aber zuerst Zarlino in seinen „Istituzione harmoniche" (1558) dargelegt.

Zweites Kapitel

Die Entwicklung der Mehrstimmigkeit im Sinne der zeitgenössischen Theorie

Als erste namhafte Persönlichkeit steht, wenn auch nicht in unangezweifelter Klarheit, am Eingang dieser Entwicklung der flandrische Mönch Hucbald aus dem Kloster St. Amand. Die lange Lebenszeit (840—932) würde manche Widersprüche in den ihm zugeschriebenen Schriften erklären, zumal sein Bestreben in charakteristischer Weise darauf hinausläuft, von der praktischen Musik geliebte Übungen mit der überlieferten Theorie in Einklang zu bringen. Denn was Hucbald in der „Musica Enchiriadis" und andern Schriften unter dem Namen Organum oder Diaphonie (Auseinandergesang) beschreibt, war schon lange geübt. Ja die in des wahrscheinlich aus Irland stammenden Philosophen Scotus Erigena († 880 zu Oxford) Schrift „De divisione naturae" ein Menschenalter früher gegebene Darstellung der ars organisandi stellt eine wesentlich höhere Stufe der Mehrstimmigkeit dar. „Der Organum genannte Gesang," heißt es da, „besteht aus Stimmen verschiedener Gattung und Tonlage, die bald voneinander geschieden in weiten Tonabständen von wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschiedenheiten der Kirchentonarten zusammenkommen." Diese lebendige Gegenbewegung der Stimmen erstarrt bei Hucbald zu einer Parallelbewegung; denn nach ihm besteht das Organum darin, daß zu einer gegebenen Hauptstimme eine zweite um

eine Quart tiefere hinzutritt, die nur zu Anfang und Schluß mit der Hauptstimme in den Einklang zusammengehen darf. Die Scholien zur „Musica enchiriadis" stellen auch die Quintenparallele auf. Verdoppelt man die so gegebenen Stimmen in den Oktaven, so gelangt man zur Drei- und Vierstimmigkeit. Für unser heutiges Gefühl ist eine derartige Tonfolge qualvoll. Hucbald aber ruft entzückt: „Siehe den lieblichen Zusammenklang, der solcher Stimmenverbindung entspricht." Im übrigen klingen ungebildeten Volkssängern Quintenfolgen nicht so barbarisch. Ein eigentümliches Beispiel berichtet Leopold Mozart von der italienischen Reise 1771 aus Mailand: „Wir hörten auf der Gasse zwei Arme, Mann und Weib, miteinander singen, sie sangen alles in Quinten, so daß keine Note fehlte. Das habe ich in Deutschland nicht gehört. In der Ferne glaubte ich, es wären zwei Personen, die jede ein besonderes Lied sängen. Da wir näher kamen, fanden wir, daß es ein schönes Duett in puren Quinten war." Sicher hat auch hier dieses Ineinsklingen für das unausgebildete Gehör neben der Griechenlehre, von der Quarte und Quinte als Konsonanzen anerkannt waren, mitgewirkt. Ganz klar sehen wir auch so noch nicht. Die „asketische" Vereinfachung einer weltlichen Kunst für die Zwecke der Kirche haben wir auch beim Choral gefunden, wo der reichverzierte Gesang dem einfachen voranging. Vielleicht daß Hucbalds Organum durchaus gesungen wurde, während die von Scotus Erigena geschilderte Ausführung dem Instrumente zufiel. Jedenfalls bedeutet Hucbalds Regel eine schroffe Mechanisierung der Mehrstimmigkeit, während die bei Erigena der Improvisation des Sängers freieres Spiel ließ, obwohl es auch hier feststehende Gesetze gab.

Hier sei auf die innere Verschiedenheit der Stellung des ausführenden Künstlers gegen die für unsere Musikauffassung natürliche hingewiesen. Den Komponisten in unserem Sinne gibt es für diese Musik nicht. Der Sänger singt nach mehr oder weniger feststehenden Regeln zu einer gegebenen Melodie eine oder mehrere andere. Ganz überwunden ist diese Einstellung auch bei der höchsten Entwicklung der kontrapunktischen Vielstimmigkeit nicht. Wenngleich hier der Komponist an die Stelle des Sängers trat, tat er im Grunde auch nichts anderes, als zu einer gegebenen Melodie einige andere Stimmen hinzuzufügen. Die eigentlich erfinderische Tätigkeit in unserem Sinne übte der Komponist nicht. Er war nicht der Vertoner eines Textes. der bislang nur Wort gewesen, sondern bloß Tonsetzer, indem er zu den Tönen einer vorhandenen Melodie passende Töne hinzusetzte. Das ist auf diese Weise sehr roh ausgedrückt und läßt in keiner Weise die prächtige Kunstfertigkeit ahnen, mit der das alles geübt wurde. Aber es kommt darauf an, daß man jene Unterschiede erfasse, die im innersten Wesen und bereits im Keime diese Musikübung von der unsrigen scheiden. Übrigens hat die selbstherrliche Stellung des Musikausführenden noch lange nachgewirkt, indem das Verzierungswesen in seinem Willen lag, der oft genug in Willkür ausartete.

Noch bei Händel sind die Soloarien nur im Grundriß festgelegt, woraus sich die vielberufene Bearbeitertätigkeit z. B. Chrysanders erklärt, und in der „Kadenz" hat noch ein Beethoven dem Spieler Raum für ein freies Ergehen gelassen.

Übrigens hat gerade die Entwicklung zur Mehrstimmigkeit zu allererst die Aufstellung festerer Gesetze für die Ausführung der Musik geboten, denn es können natürlich nicht gleichzeitig mehrere nach freiem Ermessen improvisieren. Es kam darauf an, ganz genau aufschreiben zu können, was ein jeder zu singen hatte. Auch für den gregorianischen Gesang selber, dessen Überlieferung unter dem reichlich wilden Darauflosmusizieren litt, wurde eine unzweifelbare Festlegung immer dringlicher. Die genaue Bestimmung von Tonhöhe und Tondauer erhob sich als wichtigste Forderung an die Musiktheorie. Daß er sie der Erfüllung wesentlich näher brachte, bildet den Hauptruhm des Guido von Arezzo, der um 995 in Arezzo geboren sein soll. Neuerdings wird allerdings behauptet (von Dom Germain Morin in der „Revue de l'art chrétien" 1888, III), daß Guido von Arezzo in der Gegend von Paris geboren sei. Nun, jedenfalls hat er als Benediktiner in Italien gewirkt, und zwar zunächst in Pomposa, von wo ihn der Neid der Mitbrüder auf seine Musikkenntnisse vertrieb, danach in Arezzo. Das wichtigste Jahr seines Lebens war 1026 (oder 1028), wo er den Papst Johann XIX. von der Vorzüglichkeit seiner Notenschrift überzeugte. Am 17. Mai 1050 soll Guido gestorben sein. Während man früher alle musikalischen Erfindungen, deren Entstehen ungefähr in diese Zeit fiel, Guido zuschrieb, hat die neuere Kritik sich darin gefallen, ein Blatt nach dem andern aus dem Ruhmeskranze des Benediktiners zu reißen. So gewiß manche der Guido zugeschriebenen Erfindungen ihm nicht gehören, so wahrscheinlich ist es, daß ihm wenigstens die wichtigsten derselben wirklich zukommen. Denn sie hätten sonst sicher den Namen ihres tatsächlichen Entdeckers ebenso berühmt gemacht, wie der Guidos bereits war. So halten also auch wir, bevor nicht bestimmtere Gründe dagegen beigebracht werden, daran fest, in Guido sowohl den bedeutenden Verbesserer der Notenschrift, wie den Erfinder der Solmisation zu verehren. Über beides wird nachher zu reden sein, hier handelt es sich zunächst um seine Stellung in der Entwicklung der mehrstimmigen Musik, wo er ebenfalls wenn auch nicht gleich bedeutsam, hervortritt.

Wie seine Verbesserung der Notenschrift den praktischen Musiker zeigt, so sind auch seine Verbesserungen des „Organums" der praktischen Musikübung zu danken. Durch seine Schriften geht ein freier Ton; mit kecker Überlegenheit spricht hier ein Tatmensch wider alle Stubengelehrsamkeit grübelnder Denker. „Boëtius ist ganz gut für die Philosophen, für die Sänger ist er aber kaum brauchbar." Überhaupt ließ er sich durch das Gewicht anerkannter Autoritäten nicht irre machen: „Eure bewunderten Singemeister können ihre Schüler hundert Jahre lang Tag und Nacht singen lassen, und sie sind doch

nicht imstande, auch nur eine einzige Antiphone ohne Unterweisung herauszubringen. Und mit dieser Singerei verderben sie eine Zeit, die zum Auswendiglernen aller weltlichen und geistlichen Gesänge hinreichen würde." Bei ihm tritt endlich das Ohr in seine Rechte. Die Musik wird aus einer Wissenschaft zur Gehörssache. Er begründet seine Behauptungen nicht mehr damit, daß er ihre Übereinstimmung mit der griechischen Theorie darzutun sucht, sondern indem er sagt: so klingt es besser.

Dieser Wandel im Geiste der Musikauffassung ist von unschätzbarer Bedeutung und viel wichtiger geworden, als die einzelnen theoretischen Ergebnisse. Immerhin darf man auch hier Guido von Arezzo nicht unterschätzen. Er erkannte in Hucbalds Parallelorganum das theoretisch Konstruierte. In seinem „Mikrologus" entwickelt er zunächst die bisherige Theorie des Organums, indem er sie gleichzeitig bereichert. Über der ursprünglichen Choralstimme — supra vocem — erhebt sich im Abstand der Quinte ein Organum, ein zweites liegt eine Quarte unter der Choralstimme (organum sub voce). Die beiden Organalstimmen umkleiden also in der Oktave die ursprüngliche Weise. Danach aber lehnt Guido die Quinte ab; sie klinge hart. Des ferneren hat er ein Gefühl dafür, daß die Tonarten in verschiedenem Maße das Organum vertragen. Aber er ist überhaupt weniger für das parallele Organum und stellt die ältere Art, wie Scotus Erigena sie zeigt, wieder her, wobei er besondere Regeln für das Zusammengehen (occursus) der Stimmen beim Ausklang gibt. Auch dürfe in gewissen Fällen der Cantus mit der Organalstimme sich kreuzen.

Wir können sagen, daß seit Guido und sicher auch dank seinem frischen Vorgehen die Vorherrschaft der musikalischen Praxis über die Theorie beginnt. Dabei geriet man auf seltsame Wege, aber man sah wenigstens nicht mehr rückwärts, sondern vorwärts. Mit der griechischen Theorie war nichts zu machen, also war es besser, daß man auf gut Glück darauf losexperimentierte. Dieser Ausdruck ist nicht zu schroff, sondern in seiner Burschikosität charakteristisch. Wäre es eine fromme Zeit gewesen, man hätte viel zu viel Scheu vor dem heiligen Choral gehabt, als daß man ihn derartig zum Gerüst gemacht hätte, an dem die Sänger ihre mühseligen oder auch übermütigen Gaukelstücke ausführten. Nicht umsonst spielte sich die nächste musikalische Entwicklung fern den Überlieferungsstätten des geheiligten Gesanges ab, nicht umsonst gerade im übermütigen Frankreich. Hier war in den Jahrzehnten um 1100 das weltliche Leben bereits in reichen Formen aufgeblüht. Die bewegte Rhythmik des Daseins verlangte ihren Ausdruck auch in der Musik. Der gleichmäßige Gesang des Chorals entsprach diesem Gefühl nicht mehr, das nach Mannigfaltigkeit und Abwechslung in Melodie und Bewegung verlangte. Die Volksmusik folgte willig, und von ihr aus drang das Neue in die Kirche. Gerade diese Jahrzehnte um 1100 sind für die Musikgeschichte noch sehr dunkel; daß aber in ihnen wesentliche Fortschritte gemacht wurden,

zeigen die theoretischen Schriften und erhaltene Tonsätze aus dem späteren 12. Jahrhundert.

Zunächst ist noch zweier dem Organum verwandter Satzformen zu gedenken, die nach dem für die älteste Entwicklung der Mehrstimmigkeit so wichtigen England weisen. Da ist zunächst der zweistimmige „Gymel" (cantus gemellus = Zwillingsgesang), auch eine mit Ausnahme von Anfang und Ende, die im Einklang stehen, parallele Fortbewegung, aber in Terzen, die ober oder unter der Melodiestimme gingen. Eine Fortbildung dieser Form ist der Fauxbourdon, der dem Auge nur als Zusammenfassung der beiden Gymelformen zur Dreistimmigkeit erscheint, indem zum cantus firmus gleichzeitig Ober- und Unterterzstimme hinzutreten. Aber dieser Baß war „falsch" (wie der Name faux bourdon sagt), denn die hingeschriebene Unterterz wurde in der Oktave gesungen, so daß diese Stimme noch über die Oberterz trat und zur Grundmelodie des cantus firmus im Verhältnis der Sexte stand. Der Fortschritt dieser Formen liegt einseitig im Harmonischen. Rein melodisch waren sie ein Rückschritt und rhythmisch brachten sie nichts Neues, da der Vortrag sich ganz an die Deklamation der Sprache hielt. Gymel und Fauxbourdon konnten ohne weiteres über jedem Gesang improvisiert werden. — Die Form des Fauxbourdons blieb lange beliebt; später wurden die Begleitstimmen verziert. Noch heute findet der Falsobordone beim Psalmengesang Verwendung; er hat aber mit dem ursprünglichen nur noch die silbenmäßige Rezitation in Akkordfolgen gemein.

Wichtiger für die kunstmäßige Entwicklung der Mehrstimmigkeit wurde der Diskantus (französisch Déchant), wie zunächst nur die über der gegebenen Melodie liegende Gegenstimme, dann aber diese ganze Art der Mehrstimmigkeit genannt wurde. Jetzt wird die schon früher gelegentlich versuchte Gegenbewegung der Stimmen zum Gesetz. Sie ist zunächst ganz roh. Riemann faßt die zwölf Regeln einer der ältesten französischen Abhandlungen in den Satz zusammen: „Die diskantierende Stimme nimmt zu den Tönen des Cantus firmus abwechselnd die Quinte und Oktave. Der Schluß geschieht stets in der Oktave." Daran ließ sich die Eitelkeit der Sänger, die ihre im weltlichen Gesang so begrüßte Kunstfertigkeit zeigen wollten, nicht lange genügen. Statt gegen jede Choralnote auch nur eine Note zu setzen, sangen sie mehrere, brachten kleine Schnörkel an, setzten gewissermaßen Neumen gegen den einen Ton; oder sie verbanden die Haupttöne durch kurze Übergänge. Fleurettes, Blümchen, nannte man diese Schnörkelchen; die ganze Singweise wurde als „figuriert" bezeichnet. Für die Art dieser ausmalenden Figuration bildeten sich bestimmte Regeln aus, mit deren Hilfe die Sänger imstande waren, zu jeder Choralmelodie — für den von ihr gegebenen cantus firmus kam jetzt der Name Tenor (von tenere = halten) auf — einen darüber stehenden Diskant zu improvisieren. Diese dem Improvisationstalent des Sängers anheimgegebene Mehrstimmigkeit — chant sur le livre, contrap-

punto alla mente — blieb noch im Schwang, als längst die Kontrapunktik zu einer hohen Kunst geworden war. Diese Anheimgabe an die Sänger begünstigte auch die Entwicklung virtuoser Gesangsmanieren, deren manche recht absonderlich anmuten. So der Hocquetus oder Ochetus, also „Schluchzer", wobei die in kleine Abschnitte geteilte Melodie unter zwei oder drei Stimmen verteilt wurde, so daß kurze Motive und Pausen stets wechselten; die Copula war eine ausgiebigere Verzierung vor dem Schluß; die Plica die schleifende Verbindung zweier Noten.

Die Ergebnisse müssen manchmal recht schmerzlich oder auch komisch gewesen sein, wenn man die Klagen der Theoretiker auch nicht zu wörtlich nehmen darf. Die theoretische Kritik hat gerade in der Musik immer jede Neuerung als „Ohrengeschinder" verpönt, und wenn z. B. über Richard Wagners Musik nur die Stimmen der gleichzeitigen Kritik erhalten wären, so müßte man sie für denkbar abscheulich halten. Jedenfalls bewährte trotz des heftigsten Tadels seitens der Theoretiker die Masse eine geradezu rasende Liebe zur Kunst des Diskants. Der französische Hof richtete eine eigene „chapelle musique du Roy" ein, wo das richtige Déchantieren gelehrt wurde. Auch die Kirchen, allen voran Notre-Dame in Paris, eröffneten solche „maitrises". Freilich lag im Improvisationscharakter eine stete Versuchung zu Ausartungen. Solange der Diskantus sich auf zwei Stimmen beschränkte, mochte es ja noch angehen. Die Sänger „kamen wenigstens nach Hause", um den Ausdruck des Johannes Cotton zu brauchen, „wenn sie auch nicht wußten wie". Unvermeidlich wurde der Wirrwarr, als noch eine dritte und vierte Stimme dazukamen. „O Roheit und Bestialität," klagte Johannes de Muris, „einen Esel für einen Menschen zu nehmen, eine Ziege für einen Löwen, ein Schaf für einen Fisch." Aber man gab darum die Vielstimmigkeit nicht auf, sondern erfand ein Mittel, das den Sängern die Möglichkeit gab, auch auf diesen verschlungenen Wegen „nach Hause zu kommen": die „Mensur". (Vgl. unten S. 179.)

Dieses Fortschreiten zur Dreistimmigkeit war entscheidend. Bei der reinen Parallelbewegung (Organum, Fauxbourdon, Gymel) machte sie auch für die Improvisation keine Schwierigkeiten. Anders bei der Gegenbewegung. Die dritte Stimme konnte ihrerseits sich nicht nur auf den cantus firmus einrichten, sondern mußte auch die andere Stimme berücksichtigen. Wie aber sollte das geschehen, wenn diese improvisiert wurde. Wir sehen die Verlegenheit, wenn wir bei Franko von Paris lesen: „Wer eine dritte Stimme schreiben will, der sehe auf den Tenor und Diskant und sorge, daß dieselbe stets entweder mit dem einen oder dem andern eine Konsonanz bilde, und bald mit dem einen, bald mit dem andern (nie mit beiden) in Konsonanzen zugleich steige oder falle. Und ähnlich ist zu verfahren, wenn man eine vierte oder fünfte Stimme hinzusetzen will." Dabei konnte nichts Erträgliches zustande kommen, aber sogar dieses rohe Spiel ließ sich nicht mehr improvisieren, sondern mußte

vor der Ausführung niedergeschrieben werden. Und damit trat der Komponist an die Stelle des Improvisators. Das bedeutet, daß einer, der den Beruf dazu in sich fühlt, in aller Ruhe mit aller Kunst, in reiflicher Überlegung die schönste Art heraussucht, wie er den Gesang mehrstimmig mache. Nun endlich war man auf der rechten Bahn. Die schöpferischen Naturen fanden den Weg; die Theoretiker mühten sich nachher ab, die Gesetze herauszutifteln, nach denen jene geschaffen hatten. Die Pariser Hochschule war, wie für alle Wissenschaft der damaligen Zeit, auch für die Musik der Mittelpunkt, an dem ihre Meinungen vortragen zu können auch den fremdländischen Gelehrten höchste Ehre bedeutete. Das für die Folgezeit wichtigste Ergebnis dieser Wissenschaft war der Gewinn der Mittel, die Notenwerte nach Höhe und Dauer genau festzulegen. Das war ein ausgesprochener Erfolg der Wissenschaft, zu dem die praktische Musikübung an sich nicht zu führen brauchte. Wie stolz man auf diese Tatsache war, zeigt sich in der Bezeichnung dieser ganzen Kunst als **musica mensurata** d. i. gemessene Musik.

Nun war auch die Ausbildung verwickelterer Gesangsformen möglich. Unter ihnen ist die eigenartigste der Motetus. Der Name ist entweder als Verkleinerung von motus (Bewegung) aufzufassen und würde dann auf die raschere Bewegung der zu dem cantus firmus gesetzten Stimmen gehen; oder er kommt von mot, motto = Spruch und weist auf die andere charakteristische Eigenschaft der Erklärung des gegebenen liturgischen Textes hin. Wie schon früher bei den einstimmigen Tropen (vgl. S. 122) unterlegte man nämlich auch jetzt den langen Melismen, wie sie vor allem die Allelujas und Gradualien enthielten, besondere Texte, die Umschreibungen oder Erläuterungen der liturgischen Worte waren. Die Eigentümlichkeit des übrigens meistens dreistimmigen Motetus bestand nun darin, daß die Begleitstimmen diesen Erläuterungstext sangen, während der Tenor den liturgischen Text vortrug. Später wurde diese Textverschiedenheit, die schon in dieser Form manchen Anstoß erregte, immer toller, indem die Texte der Begleitstimmen in ihrem Inhalt von dem des cantus firmus immer unabhängiger, wohl gar weltlich wurden. Man begreift, daß sich die Kirche hier wiederholt zu Gegenmaßregeln veranlaßt sah, unter denen die strengste eine 1322 erlassene Verordnung des Papstes Johann XXII ist, die allerdings nicht, wie oft behauptet wird, den mehrstimmigen Gesang überhaupt verbot. (Vgl. Weinmann in der „Kirchenmusik" 1908, Nr. 8.) Es ist übrigens nicht unwahrscheinlich, daß auch in diesen Fällen der Verkoppelung mehrerer, oft verschiedensprachiger, kirchlicher und weltlicher Texte für einzelne Stimmen die instrumentale Ausführung durch Blas- oder Streichinstrumente anzunehmen ist, wobei denn die beigefügten Texte bloß ein Hinweis gewesen wären. Daraus würde sich denn auch die Bemerkung des Johannes de Grocheo erklären, daß der Motetus nur für Kenner, nicht für das Volk sei.

Einfacher war der Conductus, bei dem sogar der Tenor vom Kompo-

nisten selbst erfunden war; er zeigte in allen drei Stimmen die gleiche rhythmische Bewegung. Diese für die ältere Zeit allgemeine Eigenschaft hatte das Organum jetzt aufgegeben. Im 13. Jahrhundert bezeichnete man so zweistimmige Gesänge, bei denen ein mensurierter Diskantus über einem langsamen cantus firmus in rascher Bewegung den gleichen Text singt. Beim Rondellus endlich setzen die Stimmen mit dem gleichen Thema nacheinander ein. Er erinnert also an den Kanon, für den das merkwürdigste Beispiel dieser Zeit aus England stammt, wo die Universität Oxford seit ihrer Gründung (886) eine Pflegestätte der Musikwissenschaft war. Jedenfalls setzt der ins Jahr 1240 fallende sogenannte „Sommerkanon" des Mönches von Reading: „Sumer is i comen in" bereits eine lange Übung in dieser Kunst voraus. Denn er ist ein sechsstimmiger Doppelkanon, der sich auf die zwei Bässe und die vier andern Stimmen verteilt.

Sonst aber stammen die Hauptquellen für unsere Kenntnis dieser Musik aus Frankreich. Obenan steht die 1865 von Coussemaker in seiner Schrift „L'art harmonique aux 12. et 13. siècles" herausgegebene Liederhandschrift von Montpellier, in der 340 Stücke enthalten sind. Auch eine Pariser Handschrift des satirischen „Roman du Fauvel" enthält zahlreiche und mannigfache Stücke. In der ersten Handschrift stehen auch solche des schon in anderm Zusammenhange genannten Adam de la Hâle. Daneben lernen wir als Komponisten kennen Franco von Köln, Franco von Paris, Gilon Ferant, Jehan de la Fontaine, Perotin le Grand (Perotinus), Pierre de la Croix (de Cruce), Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Aristoteles, Thomas Herrier. Viele von diesen sind auch als Theoretiker berühmt, aus deren Reihe noch der Engländer Walther Odington, Johannes de Garlandia und Hieronimus de Moravia genannt seien. Ihre Schriften sind uns durch Coussemaker zugänglich gemacht worden.

So, wie diese Kunstmusik vor uns tritt, finden wir keinen Weg mehr zu ihr. Das können wir schon der Vorliebe für das Zusammenzwingen wesensfremder Melodien mit verschiedenen Texten entnehmen. Aber daraus ersehen wir auch, daß die damalige Zeit ihre Aufmerksamkeit ausschließlich auf die Melodie und nicht auf die Harmonie richtete und offenbar im gleichzeitigen Verfolg mehrer Melodien einen besonderen Genuß fand. So wenig uns diese horizontale Hörweise zusagt, werden wir in den einzelnen Melodien als solchen doch viel Schönes entdecken.

Dennoch hat auch das harmonische Hören in dieser Zeit Fortschritte gemacht. Beim Diskantus brachten die Fleurettes und Diminutionen so oft das Zusammentreffen auch von Terzen zustande, daß das Gehör ihrem Wohlklang und damit auch die Theorie ihrer Anerkennung als Konsonanz auf die Dauer sich nicht verschließen konnte. Am Ende des 12. Jahrhunderts erkennt Franco von Köln die Terz als unvollkommene Konsonanz an, im 13. Jahrhundert erfährt sie dann die vollkommene Billigung. Von einzelnen Theore-

tikern (Coussemaker Scriptores I., S. 358) erhalten wir ausdrücklich bestätigt, daß damit nur eine alte Übung des Volksgesangs als kunstmäßig anerkannt wurde.

Dagegen waren eigene Leistungen der Wissenschaft die

Notenschrift und Mensur.

Man stelle sich ein Liederbuch vor, in dem über den Verszeilen: „Ich hatt' einen Kameraden, einen bessern findst du nit", als Melodie die Buchstaben ständen: d, g, h, h, h, a, g, d, g, a, h, d' d' c, h—, so wäre das so unlebendig, daß nur einem Musiker, der sich viel mit theoretischen Studien beschäftigt hat, daraus die Melodie ohne weiteres aufginge. Wie ganz anders, wenn die wenigen Notenköpfe auf ihren fünf Linien stehn! Wer nur eine rohe Ahnung von Musik hat, dem ersteht mit ihrer Hilfe ein klares Bild des Ganges der Melodie. Dabei erfahre ich des weiteren nicht nur ganz deutlich, welches der beiden verschiedenen d gemeint ist, sondern obendrein die Geltungsdauer jedes Tones. Man kann es alle Tage erfahren, daß selbst Leute, die kaum wissen, wie ein Ton heißt, einigermaßen nach Noten singen können. Aus diesem Beispiel erkennen wir, welche Aufgabe die Notenschrift zu lösen hatte. Man kann es dahin umschreiben, daß es galt, verstandesmäßige Begriffe in sinnliche Anschauung umzuwandeln. Und es fällt uns das Wort des Archäologen Julius Braun ein: „An dem, was heute jeder Schulknabe weiß, hängen die Denkerqualen von Jahrhunderten."

Die Griechen hatten nur die Notenschrift in Buchstaben. Dagegen waren die Neumen (vgl. S. 117), in denen der Choral notiert wurde, bereits der Versuch einer Versinnlichung der Tonbewegung durch Zeichen. Nur daß diese Zeichen sehr unzulänglich waren, und nur den ungefähren Gang der Melodie, nicht aber ihre wirklichen Töne anzugeben vermochten. Also abgesehen von ihrer Undeutlichkeit, waren sie auch einseitig, indem die Anschauung, die sie vermittelten, des begrifflichen Inhalts entbehrte. Diesen mußte das Gedächtnis hinzubringen und so trifft Hucbald das Richtige, wenn er sie als ein Erinnerungsmittel für etwas auswendig Gelerntes bezeichnet. Das war natürlich ein trauriger Notbehelf. Romanus von St. Gallen kam auf den Gedanken, die Neumen mit Hilfe der Buchstaben deutlicher zu machen, indem man letztere über die ersteren setzte. Trotzdem um diese Zeit die musikalische Skala nur 21 Töne umfaßte, genügte doch das System nicht zu einer wirklichen Verdeutlichung. In theoretischen Auseinandersetzungen vermochte man ja zu sagen, was man meinte; daß man aber mit Hilfe aller dieser Zeichen einen Gesang hätte absingen können, war nicht erreicht. Auf alle Besserungsversuche brauchen wir hier nicht einzugehen. Der bereits wiederholt erwähnte Mönch Hucbald hatte die deutliche Empfindung dafür, daß eine für theore-

tische Darlegungen genügende Schrift noch lange nicht für die Praxis ausreiche. Er fühlte auch, daß die Hauptaufgabe der letzteren die Anschaulichkeit sei. Während er für die Theorie sich mit vier Zeichen eine reichlich vertrackte, aber auch sehr sinnreiche Notation (die sogenannte Dasian-Notierung) ausklügelte, verfiel er endlich auf den rettenden Ausweg: durch Anwendung von Linien eine Art Leiter zu versinnbildlichen, auf der die Töne auf- und absteigen konnten. Wir zählen in seinen Schriften bis zu fünfzehn solcher Linien. Jeder Zwischenraum bedeutet eine Tonstufe, Buchstaben am Rand zeigen die Weite des Tonschrittes an und außerdem sagte das Dasianzeichen, um welche Töne es sich handelte. Zwischen diese Zeilen schrieb er dann die Silben und verband sie durch schräge Striche. Wir sind zunächst erstaunt, wenn wir hören, daß die Singemeister Hucbalds Erfindung verschmähten und lieber an ihren alten Neumen festhielten, begreifen es aber, wenn wir selber den Versuch machen, einen so notierten Gesang auszuführen. Die Augen ermüden alsbald, und es mangelt alle Sicherheit. Abgesehen davon zeigten ja auch bei dieser Notierungsweise die einzelnen Stufen keinen bestimmten Ton an; endlich war die Schrift nicht entwicklungsfähig, weil sie niemals die Dauer des Tones hätte angeben können. Trotz alledem aber gebührt Hucbald das Verdienst, mit dem Liniensystem den richtigen Weg gewiesen zu haben. Guido von Arezzo hat auf ihm dann das Ziel einer klaren und anschaulichen Notation erreicht. Nicht daß bei ihm die Linien und die Zwischenräume als besondere Tonstufen auftraten, auch nicht, daß er vier Linien festlegte, war das Entscheidende, sondern erstens, daß er Notenzeichen auf und zwischen die Linien setzte, zweitens daß dieselbe Linie immer denselben Ton trug. Und zwar legte er zwei Linien fest, eine rote für F, und eine gelblich-grüne für C. Dann nahm er zwei weitere schwarze Linien hinzu und gewann so unter Zurechnung der Zwischenräume den Platz für neun Tonstufen, also den Umfang eines Kirchentones. Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, fügte er am Rand auch noch in Buchstaben den Namen des Tones hinzu; unsere F- und C-Schlüssel erinnern noch an diese Gewohnheit. Als Notenzeichen verwendete Guido die alten Neumen, dabei formte er sie so um, daß eine kopf- oder balkenartige Verdickung genau angab, wo der Ton stehen sollte.

Daß Guido nicht, wie früher angenommen wurde, auch die Mensuralnotenschrift erfunden hat, ist schon aus der Tatsache zu schließen, daß er keine Verwendung dafür gehabt hätte, denn der Choral kannte keine Messung der Töne. Er schloß sich entweder dem Rhythmus des Textes an oder war überhaupt „planus“, d. h. in gleich langen Noten. Solange die Nebenstimmen Note für Note mit dem cantus firmus gingen, bedurfte auch die Mehrstimmigkeit der Messung nicht. Erst mit dem verzierten Diskantus mußte ein Mittel gefunden werden, durch Festlegung der Dauer jedes Tones das gewollte Zusammentreffen der konsonierenden Töne zu erreichen. Man fand in der

antiken Metrik Länge und Kürze und verschiedene Schemata, sie aneinanderzufügen. Der Kapellmeister an Notre-Dame in Paris, Perotinus, vielleicht schon sein Vorgänger Leoninus, scheint um die Mitte des 12. Jahrhunderts auf den Gedanken gekommen zu sein, für das ◡ und — der Versmetren besondere Notenzeichen einzuführen. Von jetzt ab hatte man eine Mensuralmusik und die dafür unentbehrliche Mensuralnotenschrift. Sie führt auch den Namen Figuralmusik, weil es verschiedener Notenfiguren bedurfte, um die mannigfachen Zeitwerte zu versinnbilden. Dieser Name wird noch jetzt für die mehrstimmige Musik bis 1500 zum Unterschied vom mensurlosen Choral gebraucht. Der wichtigste Schriftsteller für die ältere Zeit ist der Deutsche Franco von Köln, der noch im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts wirkte. Die eigentliche Takteinheit war die Brevis. Die Longa war doppelt so lang. Durch Verdoppelung und Zweiteilung ließen sich weitere Werte schaffen. Verwickelt wurde das System erst, als man zum Teil mit symbolischer Beziehung auf die heilige Dreifaltigkeit die natürliche Zweiteilung durch eine dreiteilige ersetzte.

Wir brauchen diesen Weg nicht weiter zu verfolgen, wohl aber müssen wir noch mit einigen Worten der sogenannten Solmisation gedenken. Nur mit einigen Worten, denn eine eingehende Darstellung dieser überaus schwierigen Frage erübrigt sich um so mehr, als ihre Bedeutung rein historischer Art ist, und dieses System seit Jahrhunderten für unsere Musik bedeutungslos ist. Auch die Solmisation wird auf Guido zurückgeführt, und wenn er ihr System wohl auch nicht selbst ganz ausgebildet hat, so geht doch sicher dessen Grundlage auf ihn zurück. Diese liegt wohl darin, daß Guido zum Merken der Tonschritte, wie des Unterschiedes zwischen Ganzton und Halbton auf einen Johanneshymnus gegen Heiserkeit hinwies. „Ut queant laxis, Resonare fibris, Mira gestorum, Famuli tuorum, Solve polluti, Labii reatum, Sancte Joannes." Jeder der sechs ersten Verse beginnt einen Ton höher, als der vorangehende. Da der erste Vers mit C einsetzt, stehen die Silben ut, re, mi, fa, sol, la auf jenen Tönen, die sie in der heutigen Tonleiter bedeuten. Diese ein für allemal feststehende Tonbedeutung hatten aber diese Silben in der ältesten Zeit nicht; dafür blieben nach wie vor die Buchstaben bestehen. Die Silben waren keine Tonwerte, sondern Tonworte und zeigten nur das Verhältnis der Töne untereinander innerhalb eines Hexachords (Sechstonreihe) an. In solche Hexachorde wurde nämlich die ganze vorhandene Tonskala geteilt und zwar so, daß allemal mit mi-fa der Halbtonschritt bezeichnet wurde. Die drei derartigen Halbtonschritte des Tonsystems dieser Zeit waren e-f (wie im obigen Hymnus), a-b und h-c. Wurde das mi-fa auf jeden von ihnen gelegt, so entstanden solche Hexachorde von Grundton (c), Quarte (f) und Quinte (g) jeder Oktave, das macht innerhalb der damals üblichen Tonreihe von groß G bis zum zweigestrichenen e sieben Hexachorde. Diese Verschiebung des mi-fa nannte man Mutation, und es wurde dafür

ein ungemein schwieriges System ausgebildet, das „Kreuz der armen Singknaben, die Qual aller Lernenden". Wir wollen uns damit nicht selber quälen, sondern nur festhalten, daß doch auch in der Solmisation fruchtbare Keime für die Entwicklung der Musik lagen. Einmal weil dadurch langsam das Gefühl für die Unterschiede von Dur und Moll geweckt wurde, sodann weil durch die scharfe Hervorhebung von Tonica (C), Dominante (G) und Unterdominante (F) als Ausgangspunkten der Hexachorde dem Verständnis für die harmonische Bedeutung dieser Töne vorgearbeitet wurde.

Doch wir lassen es genug sein an der Beschreibung der mühseligen theoretischen Arbeit dieses Zeitraums. Bei allen Wunderlichkeiten war es ihr gelungen, das Rüstzeug zu schmieden, mit dem ein freieres Schaffen möglich war. Die Zeit selbst empfand das so deutlich, daß sie das „neu" ihrer Kunst als Charakterwort beigab.

Drittes Kapitel

Die Ars nova der Frührenaissance

Entgegen unserer Zeit, die mit Vorliebe das Moderne und Fortschrittliche in der Kunst betont, finden wir in der Vergangenheit nur selten ein solches programmatisches Hervorheben des Neuen in der Kunst. Wohl hat es immer in der Natur der Kunst gelegen, neu zu sein, da sie wie das Leben selbst keinen Stillstand kennt. Und wir finden auch immer die Bekämpfung dieses Neuen durch die Anhänger des Alten und Gewohnten; aber zwischen dieser ganz natürlichen Erscheinung des Entwicklungsganges und der scharf betonten Erkenntnis, daß ein anders Geartetes sich an die Stelle des bisher Herrschenden setzen will, ist ein grundsätzlicher Unterschied. Jenes hängt mit dem einfachen Wachstum zusammen, dieses beruht auf einer Verschiebung der zugrunde liegenden Kräfte, der Art des Empfindens, ja der ganzen Weltanschauung.

Natürlich gibt es auch hier kein plötzliches, unvermitteltes Hinüberwerfen des ganzen Empfindens und Wollens auf ein anderes Geleise. Auch hier hat sich das Neue langsam vorbereitet. Aber es tritt dann doch mit einem Male der Augenblick ein, wo Absichten und Bestrebungen, die man bislang durch Eingliederung ins überlieferte Alte fast versteckt hatte, als die wertvollen schöpferischen Kräfte eines Neuen erkannt und darum zum Ausgangspunkt dieses Neuen erkoren werden. Diese Erscheinung spiegelt sich für die Nachlebenden am klarsten in den kunsttheoretischen Schriften wieder, weil sie das bereits Erkannte mitteilen. Wirklich schöpferisch aber ist natürlich

niemals diese Theorie, sondern nur die Kunstübung selber. Wir dürfen uns deshalb auch nicht dadurch irre machen lassen, daß die theoretischen Schriften in der Regel den Nachdruck auf das formal Neue legen. Es ist ja das einzige in der Kunst, was sich den Sinnen faßlich beweisen läßt. Alle solchen formalen Neuerungen haben aber nur dann zur Wirkung gelangen können, wenn sie Ausdruck eines neuen Kunstwillens waren. Mehr noch, als auf den anderen Kunstgebieten, muß das für die Musik gelten, in der nicht, wie bei der Dichtung und bildenden Kunst, das inhaltlich Stoffliche mit herangezogen werden kann, weil der ursprüngliche Gefühlsgehalt der Musik nicht begrifflich festzuhalten ist.

In der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts wird in Frankreich und Italien der Umschwung in der Musik so stark, daß die Zeit das Gefühl hat, einer neuen Kunst gegenüberzustehen, der man geradezu diesen Namen „Ars nova“ gibt und zur Unterscheidung von ihr die bisherige Musikübung als Ars antiqua, als alte Kunst bezeichnet. Wir Heutigen hören davon natürlich durch theoretische Schriften. „Ars nova“ steht als Titel über einer musikalischen Abhandlung des 1361 als Bischof von Meaux verstorbenen Philippe de Vitry. Als Gegenstück zu dieser Schrift eines Neuerers haben wir die polemischen Abschnitte in des Engländers Johannes de Muris um 1340 geschriebenem Buche „Speculum musicae“. Nehmen wir zusammen, was wir aus Verkündigungen und Ablehnungen herauslesen können, so finden wir bei Vitry die Vermehrung der Notenwerte nach der Kleinheit hin, ferner die Anerkennung des zweizeitigen Taktmaßes neben dem bisher allein üblichen dreizeitigen, dann allerlei Fortschritte in der Auffassung von Konsonanzen und Dissonanzen. Ausgiebiger ist die Polemik des de Muris, der als Merkmale der neuen Kunst zumeist bekämpft: die Aufgabe älterer Musikformen zugunsten freierer (Motet und Kantilene), eine sehr lebhafte Bewegung in den einzelnen Stimmen durch Unterbrechung der melodischen Linie mit Pausen, und die Zerlegung langer Notenwerte in viele kleine, infolgedessen eine starke Anhäufung von Noten und eine Verwicklung des ganzen Notengewebes, die durch neue Zeitmaße noch vermehrt wird. Darunter leide die Verständlichkeit des Textes. Hinzu kommt noch eine freiere Behandlung der Dissonanzen.

Im Grunde wirft also dieser Schriftsteller des 14. Jahrhunderts der damaligen neuen Musik genau das vor, was immer von den Alten den Jungen vorgeworfen wurde: Preisgabe bewährter alter Formen, Ersatz des Einfachen durch Verwickeltes, schwere Verständlichkeit und verminderte klangliche Schönheit. Wenn nun trotzdem eine solche neue Kunst nicht nur den Künstlern als die ihnen entsprechende Ausdrucksweise erscheint, sondern obendrein vom Erfolge gekrönt wird, indem sie dem Volke gefällt, so muß das innere Gründe haben. Die neue Zeit empfindet anders als die vorangehende und braucht deshalb auch eine neue Kunst.

In der Tat kommt um diese Zeit ein neuer Geist auf. Wir treten aus dem Mittelalter in die Zeit der Frührenaissance. Durch das Wort Renaissance, Wiedergeburt, erhält die große geistige Wandlung eine doch nur begrenzt richtige und vor allem erst später zur Wirkung gelangende Verbindung mit der Geistes- und Kunstwelt der Antike. Man übersieht zu leicht, daß diese nur so stark wirken konnte, weil bereits die innere Wandlung eingetreten war. Zunächst aber läßt sich der Gehalt der Frührenaissance bezeichnen als Sieg der freien Weltlichkeit über die geistliche Gebundenheit. Wir haben bei der Charakteristik des frühchristlichen Gesanges als ethische Grundkraft die Bekämpfung des sinnlich Schönen zugunsten des geistig Bedeutenden oder als sittlich gut Geltenden erkannt. Der Wandel beruht nun letzterdings darin, daß die Ächtung dieses sinnlich Schönen nicht mehr überzeugend wirkt. Es entsteht keine Kirchenfeindlichkeit, sondern man empfindet die Schönheit dieser weltlichen Kunst als so stark, so in sich berechtigt, daß man sie als das beste, dessen man fähig ist, in die Kirche selbst hineinbringt. Überdies freilich erkennt man in der kirchlichen Kultur nicht mehr schlechthin die überlegene an. Das weltliche Leben hat sich seine eigenen Kulturformen geschaffen und die Kunst erblickt eine ausreichende Aufgabe in der Verschönerung dieses weltlichen Lebens. Es ist sehr bezeichnend, daß in Italien dieses Nebeneinander kirchlicher und weltlicher Kultur auch in der Musik scharf hervortritt, und zwar weil hier die Kirche strenger an der alten Musik festhielt, schroffer den Neuerungen den Eingang in die Kirche verwehrte, und sich darum die weltliche Musikübung weniger durch die kirchliche beeinflussen ließ. Andererseits war hier die Kultur dieser weltlichen Gesellschaft durch den neu emporgestiegenen Bürgerstand bestimmt und nicht, wie in Frankreich und mehr noch in Deutschland, durch die Überlieferung so eng mit dem Rittertum und seiner vorwiegend geistlichen Kultur verbunden. Deshalb hat sich die musikalische Ars nova in Italien fast plötzlich und dann gleich zu einem außerordentlichen Reichtum entwickeln können, während sie in Frankreich und noch erst recht in England und Deutschland nicht so als charakteristisches Neugebilde hervortritt, trotzdem die Wurzeln dieser Kunst gerade in diesen Ländern liegen. —

Bis zur letzten Jahrhundertwende hatte die musikgeschichtliche Wissenschaft die eigentümliche Tatsache zu erklären, daß dieser tief eingreifende Weltanschauungswandel am Ende des Mittelalters in der Musik keinen Ausdruck gefunden habe. Das lag daran, daß wir die ganze mehrstimmige Musik des Mittelalters bis ins 16. Jahrhundert hinein als Gesangsmusik ansahen. Von diesem Standpunkte aus erschien das musikalische Schaffen, vor allem im 13. und 14. Jahrhundert als ein rein technisches Darauflosexperimentieren zur Erlangung einer Mehrstimmigkeit, die nach unserer Auffassung ohne sinnliche Schönheit gewesen sein mußte, noch viel weniger aber zum Herzen sprechen konnte. da sie in einer geradezu grausamen Will-

kür mit den Textworten umging. Man konnte dann in der Kunst der Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts wohl ein hochentwickeltes Kunsthandwerk, nicht aber eine eigentliche Kunst anerkennen und empfand die durch Palestrina gekennzeichnete Richtung als Läuterung eines verwilderten Betriebes, während in jenen florentinischen Bestrebungen, die am Ende des 16. Jahrhunderts zur Oper führten, der eigentliche Renaissancegeist, d. i. die Neugeburt des neuzeitigen Empfindens aus der befruchtenden Wirkung der antiken Weltfreudigkeit lag. Es blieben da viele unlösbare Widersprüche bestehen. Daß in der Masse einer rein von technischem Geiste beherrschten Musik einzelne Stücke voll tiefer Innigkeit und voll charakteristischer Erfassung des geistigen Dichtungsgehaltes standen, mochte noch hingehen. Dem Bedenken, daß eine einseitig technische Musik nicht nur ganzen Geschlechtern Genüge getan, sondern, wie die Unmasse des in ihr Geschaffenen zeigt, eine geradezu leidenschaftliche Betätigung hervorgerufen hatte, mochte man entgegenhalten, daß wohl die uns nicht erhaltene Volksmusik dem anders gearteten, mehr seelischen Bedürfen entsprochen habe. Freilich hätte gerade dieses Nebeneinander die innere Unhaltbarkeit der einen Richtung doppelt scharf kundtun müssen. Völlig unerklärlich aber blieben bei dieser Auffassung allerlei Zeitdokumente. Mochte man viele Dichterstellen, die von stärkster Wirkung der damaligen Musik zeugten, allenfalls als dichterische Freiheiten abtun können, so blieb noch eine große Zahl bildlicher Darstellungen, die ein ausgiebiges Instrumentalspiel, dann aber auch ein gleichzeitiges Singen und Instrumentespielen bezeugten. Die bekanntesten der zahlreichen hierher gehörigen Darstellungen sind die Gruppe „Lebenstraum" in Orcagnas († 1368) „Triumph des Todes" auf dem Friedhof in Pisa, dann die verschiedenen Gruppen musizierender Knaben von Luca della Robbia, und aus dem Norden Hans Memlings großes Altarbild mit musizierenden Engeln im königlichen Museum in Antwerpen. Es widersprach dem sonst überall bewährten Geiste der bildenden Kunst dieser Zeit, hierin eine von den wirklichen Verhältnissen abweichende Willkür der Künstler zu sehen. So hatte, wer die Aufgabe der geschichtlichen Darstellung nicht in einer bloßen Aufzählung von Tatsachen umschrieben sieht, sondern nach einer Erklärung der jeweiligen Verhältnisse aus dem Innenleben sucht, der Musik des 14. und 15. Jahrhunderts gegenüber einen schweren Stand. Die ersten Auflagen dieses Buches bezeugen des Verfassers Bemühen, für die tatsächliche musikalische Praxis jener Zeit doch manches anders aufzufassen, als es aus dem unvollkommenen Notenmaterial hervorzugehen schien.

Inzwischen hat die in den letzten Jahrzehnten mit steigendem Eifer betriebene Musikforschung die bereits im zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts begonnene Veröffentlichung der theoretischen und musikwissenschaftlichen Schriften des Mittelalters zu Ende geführt, vor allem aber sind aus den handschriftlichen Schätzen der Bibliotheken eine Fülle von Musikdenk-

mälern zugänglich gemacht worden. Noch ist hier manches, vor allem aus englischen und wohl auch spanischen Bibliotheken zu erwarten, wodurch zahlreiche jetzt noch dunkle Einzelheiten aufgeklärt werden dürften. Aber schon jetzt zwingt eine vorurteilslose Betrachtung des aufgehäuften Materials zu einer Auffassung des musikalischen Lebens im 14. und 15. Jahrhundert, die eine völlige Umwälzung der bisherigen Ansicht bedeutet. Bereits 1885 waren Fr. X. Haberl, dem hochverdienten Erforscher der spätmittelalterlichen Kirchenmusik, angesichts der Behandlung des Textes in allen ihm bekannt gewordenen Manuskripten jener Epoche Bedenken aufgestiegen. „Die meisten Gesänge machen den Eindruck, als hätten die Komponisten nur an die Noten gedacht und die Textworte erst nachträglich untergelegt. Nicht das Wort und dessen Sinn, sondern die Note und deren rhythmischer Wechsel stehen im Vordergrund, die instrumentale Erfindung und Stimmung ist vorherrschend." Erst Jahrzehnte später hat dann Riemann vor allem angesichts der im Squarcialupi-Kodex der Florentiner Laurentiana-Bibliothek enthaltenen zahlreichen Musikstücke der Zeit um 1400 die alte Meinung von der reinen Vokalmusik endgültig erschüttert und dann in seinem „Handbuch der Musikgeschichte" (II, 1) für das Zeitalter der Renaissance zunächst eine Epoche der kunstvoll von Instrumenten begleiteten Liedkomposition angenommen, die von Florenz ausgehend sich über Frankreich, Spanien und die Niederlande in Europa ausgebreitet habe und dann auch auf die Kirchenkomposition übertragen worden sei (14. und 15. Jahrh.). Viel weiter ging Arnold Schering zunächst in zwei kritischen Studien, „Das kolorierte Orgelmadrigal des Trecento" und „Die niederländische Orgelmesse im Zeitalter des Josquin" (1912), vor allem aber in seinem eindringlichen Buche „Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance" (1914), worin er den Nachweis zu erbringen suchte, daß sich die mehrstimmige Musik nicht auf Grundlage rein vokaler, sondern auf Grundlage instrumentaler Musikübung entwickelt hat.

Es mag zugegeben sein, daß der eine oder andere Punkt nicht völlig aufgeklärt ist; vielfach mag die zukünftige Forschung auch noch die Grenzen zwischen vokaler und instrumentaler Musik verschieben, — in allem Grundsätzlichen hat Schering sicher recht. Fast zwingender noch, als seine stilkritischen und auch durch zahlreiche literarische Belege erhärteten Nachweise, wirkt auf mich die Tatsache, daß unter dieser Voraussetzung eine Kunstübung, die bisher als kaum erklärliche herz- und seelenlose Spielerei erschienen war, zu einem echten Musizieren wird, von dem man begreift, daß es trotz mancher Wunderlichkeiten die Freude und der Stolz von fast zwei Jahrhunderten gewesen ist.

Es ist hier nicht der Ort, die Eigenheiten dieser Kunstübung im einzelnen aufzuzählen. Als lebendige Musik hat sie uns ja ohnehin nichts mehr zu sagen. Wir wollen nur die treibende Kraft der Entwicklung verstehen lernen.

Da müssen wir daran denken, daß wir uns noch im Zeitalter der horizontalen Musikauffassung befinden. Sieht man aber so in der einzelnen Melodielinie nur das Nacheinander der Töne, so kann uns eine einfache Melodie nur so lange wirklich fesseln, als das mit ihr verbundene Wort uns wichtig ist. Man denke an die liturgischen Gesänge des Gottesdienstes oder auch an das Volkslied. Es ist also ein Dichterisches oder Geistiges, was uns hier vor allem fesselt. Das rein musikalische Empfinden dagegen verlangt von selbst nach einer musikalischen Bereicherung. Für uns Heutige liegt das Elementare in der harmonischen Mehrstimmigkeit. Wir hören eigentlich jeden Ton als Teil eines Akkordes, zu dem auch die musikalisch nicht Gebildeten, das Volk etwa, beim Singen sofort durch Mehrstimmigkeit hinstreben, wie auch jede instrumentale Begleitung den einstimmigen Gesang vor allem akkordal zu erweitern strebt. Fehlt aber dieses harmonische Empfinden, sieht man eben nur die eine Melodielinie, so wird die reichere Musikalität innerhalb dieser Linie erstrebt. Dazu bietet sich das Mittel einer höheren Beweglichkeit. Man zerlegt längere Notenwerte, man umspielt die einzelne Note mit Verzierung, man stellt Verbindungen her zwischen zwei auseinanderliegenden Noten usw. Diese Diminution, Figuration, Koloratur, Fioritur bringen die Variationen der einzelnen Melodielinien zustande. Wo Gleichgültigkeit gegen den Text eintritt, herrscht dieses Streben in der Gesangskunst auch noch viel später im harmonischen Zeitalter. Am charakteristischsten dafür ist die italienische Koloraturarie. Sie steigert sich aber natürlich bei der Übernahme einer solchen ursprünglich für Gesang gedachten Melodie auf ein Instrument. Diesem eignet vielfach eine viel größere Beweglichkeit, als der menschlichen Singstimme, jedenfalls hat es seine eigenen charakteristischen Fähigkeiten, die der Spieler naturgemäß auszunutzen strebt. Diese wirken ihrerseits von vorneherein auf die Melodiebildung der für ein Instrument bestimmten Musik ein.

Neben dieser auch bei allen Naturvölkern zu beobachtenden musikalischen Bereicherung der einfachen Melodielinie war das Mittelalter erfüllt vom Streben nach Mehrstimmigkeit. Auch für diese Mehrstimmigkeit war — und gerade das lassen wir Heutigen bei der Beurteilung dieser älteren Zeit leichter außer acht — die musikalische Anschauung horizontal und nicht harmonisch vertikal. Der Reiz lag im Verfolgen des nebeneinander Herlaufens verschiedener Linien. Wir haben allerlei Stufen kennengelernt, wie diese Linien in verschiedenen Höhenlagen parallel nebeneinander herliefen, dann wie sie gegeneinander geführt wurden, wie einerseits Note auf Note kam, andererseits gegen eine Note deren mehrere gesetzt wurden. Wir können uns leicht vorstellen, daß ein besonderer Reiz dieser Mehrstimmigkeit darin lag, daß eine Stimme die ursprüngliche einfache Melodie festhielt, während nun auf die Begleitstimmen alle jene virtuosenhaften Möglichkeiten angewendet wurden, die man erprobt hatte. Das ließ sich erst recht steigern,

wenn diese Begleitstimme eine Instrumentalstimme war. Denn dann fiel das weg, was wir nachträglich jetzt immer noch als seltsame Störung empfinden: die Verstümmelung des Textwortes. Natürlich beeinträchtigte auch ein reich bewegtes Instrumentalspiel die Verständlichkeit des etwa von einer Stimme gesungenen Textes des liturgischen Gesanges. Aber vor allem wenn man bedenkt, daß diese Texte den Hörern vertraut waren, kann man sich doch sehr gut vorstellen, daß ein solches instrumentales Umspielen einer von jedem innerlich mitgesungenen Melodie einen besonderen Reiz ausübt. Und wenn es dann gar gelang, mehrere bekannte Melodien gleichzeitig nebeneinander herlaufen zu lassen, wobei vom Hörer geistige Wechselbeziehungen zwischen diesen Melodien hergestellt wurden, so entstand auf diese Weise ein sehr feines geistiges Kontrapunktspiel, zu dem auch unsere heutige Musik genug Seitenstücke bietet (in großer Zahl finden sie sich z. B. in Richard Strauß' „Feuersnot").

Für die musikalische Praxis waren nun schon damals so gut wie heute die jeweiligen Verhältnisse von großer Bedeutung. Die außerordentliche Macht des Spieltriebes offenbart sich in keiner Kunst so sehr, wie in der Musik, wo aus ihm heraus der Improvisation des einzelnen, wie der Ausnutzungsmöglichkeit besonderer Fähigkeiten, aber auch der Anpassung an Mängel kaum Grenzen gezogen sind. So werden sich auch niemals die Grenzen scharf ziehen lassen zwischen dem, was in der wirklichen musikalischen Praxis dieser Musik gesungen und von Instrumenten gespielt wurde. Das hing von den jeweils vorhandenen Kräften ab, wie doch überhaupt bei dieser ganzen Kunstübung dem Ausführenden ein viel größerer Einfluß zukam, als etwa in unseren bis in den letzten Notenwert durch den Druck genau festgelegten Kompositionen. Aber das eine ist klar. Der Geist, aus dem heraus diese Mehrstimmigkeit gestaltet wurde, ist instrumental. Darum mußte für die Entwicklung entscheidend werden, wenn sich die beiden Bestrebungen nach bereichernder Veränderung der einzelnen Melodielinie und nach Mehrstimmigkeit vom einzelnen Musiker verwirklichen ließe. Das Instrument dafür war jetzt vorhanden. Die Orgel war zu einer so hohen Vollendung gesteigert, daß sie diesen Ansprüchen genügte, und zwar nicht nur in der Gestalt der großen Kirchenorgel, sondern auch noch in den beiden Formen des Positivs und des Portativs. Dieses letztere, wie sein Name schon sagt, tragbare Instrument war von solcher Handlichkeit, daß man es auch zum geselligen Musizieren ins Freie mitnehmen konnte. Orcagnas Bild zeigt eine derartige Benutzung. Der Organist ist sicher auch damals in den meisten Fällen gleichzeitig der Dirigent des Kirchenchores gewesen, also der gewandteste Musiker im Kreise und als solcher von Natur aus bestrebt, die in der Kirche geübte Kunst auch im weltlichen Leben zu nutzen. Man denke an kleine Verhältnisse, wie sie noch heute vorhanden sind, wie sie vor allen Dingen auch leicht etwa in einem Kloster entstehen können, wo jede Stimme vielleicht nur einfach

besetzt ist. Da greift auch beim Ausbleiben einer dieser Stimmen, etwa infolge Krankheit, der Organist mit seinem Instrumente helfend ein, wie überhaupt in solchen kleineren Verhältnissen die Orgel dazu da ist, die ganze gesangliche Aufführung zu stützen, zu bereichern, zu verzieren, den Gesang durch Zwischenspiel abzulösen usw. Ich habe z. B. vielfach gehört, daß beim Vortrag des Magnifikats jeder zweite Vers von den Sängern ausgelassen und durch ein Orgelspiel ersetzt wurde. Hier sind dann hundert Möglichkeiten gegeben, in denen der Organist unter Wahrung der Hauptpunkte der Gesangslinie seinen instrumentalen Einfällen nachgibt.

So müssen wir auch diese alten Orgeltabulaturbücher auffassen, die uns als Anthologien der damaligen Musik aus dem 15. Jahrhundert überkommen sind. Da der Komponist aus dem horizontalen Musikgeiste heraus seine Komposition nicht als Partitur, sondern in den Einzelstimmen niederschrieb, lag es für den Organisten nahe, sich die Stimmen so untereinander zu schreiben, daß er sie auf seinem Instrumente gleichzeitig bewältigen konnte. Durch Hinzufügen einiger Textworte, auch bei rein instrumental gedachten Stimmen, gab er sich einen Anhalt für die Absichten des Komponisten. Daher kommt es, daß so häufig bei einer der Stimmen eine Reihe von Textworten ohne Rücksicht auf die darüber stehenden Noten angeführt sind. Dieser Text sollte nicht gesungen werden, sondern gab einen Fingerzeig für die Auffassung dieser Notenreihe.

Es ist nun ganz selbstverständlich, daß dieses mehrstimmige Orgelspiel nun seinerseits stilbildend auf den mehrstimmigen Satz wirkte, der natürlich nun erst recht vom instrumentalen Geiste befruchtet wurde. Das sind die Hauptzüge. Die Ausführungsmöglichkeiten dieser Musik im einzelnen sind sehr mannigfach. Auch aus der gleichen Notierung heraus konnte dasselbe Musikstück sehr verschiedenartig aufgeführt werden. Die Orgel konnte für sich allein ein solches Stück spielen, sie konnte sich aber auch auf die Begleitstimmen zu einem vom Sänger vorgetragenen cantus firmus beschränken. Es konnten aber auch einzelne dieser Begleitstimmen von anderen Instrumenten übernommen werden. Es sind überhaupt ganz verschiedene Zusammenstellungen denkbar und diese sind sicher auch, wie die zeitgenössischen Bilder zeigen, in ausgiebiger Weise wahrgenommen worden. Schering hat eine Sonettenreihe des Italieners Golino Prudenziani angezogen, die dichterisch nicht wertvoll ist, aber offenbar tatsächliche Verhältnisse ganz genau abschildert, wenn in jedem Gedicht ganz andere Möglichkeiten der praktischen Vorführung dieser auf Instrumente und Gesangsstimmen verteilten Musikliteratur beschrieben werden. Jedenfalls müssen wir uns endgültig von der Vorstellung freimachen, als sei die Musik des 14. und 15. Jahrhunderts ausschließlich gesungene Chormusik gewesen, vielmehr trug sie ihrem inneren Geiste nach wesentlich instrumentalen Charakter. Jene große Chormusik, die in Palestrina gipfelte und die wir bislang als die gerade Fortsetzung

dieser kontrapunktischen Kunst angesehen haben, ist im wesentlichen aus anderen Quellen genährt, und die große kontrapunktische Kunst der Niederländer, die die gerade Fortsetzung der Ars nova des 14. und 15. Jahrhunderts ist, mündet im Grunde aus in die nordische Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts. Daß die um 1600 aufkommende Musik des harmonisch begleiteten Gesanges im stile recitativo wieder als eine ganz neue Kunst wirkte, beruhte nicht, wie man bisher annahm, auf der Verbindung von Gesang mit instrumentaler Begleitung, sondern auf dem harmonischen Geiste dieser Musik, die vertikal und nicht mehr horizontal empfunden war.

Das eigenartigste Bild gewährt die Ars nova in Italien, genauer genommen in Florenz, wo wir neben der jungen Renaissancedichtung (Petrarca, Boccaccio) und Malerei (Cimabue und Giotto) eine vom gleichen Geiste des Selbstvertrauens und der Lust an bodenständigen Lebensformen erfüllte Musik sehen. Die von Johannes Wolf hauptsächlich aus dem Musikbuche des 1470 verstorbenen Organisten Antonio Squarcialupi — einer durch ihre Schönheit berühmten Handschrift der Laurentiana-Bibliothek in Florenz — geschöpften Veröffentlichungen zeigen diese eigenartige Stellung von „Florenz in der Musikgeschichte des 14. Jahrhunderts" (Sammelbände der Int. Mus.-Ges. III, 1901/02). Die auf sehr freiheitlicher sozialer Grundlage aufgebaute Gesellschaft der Frührenaissance fühlte sich auch in künstlerischer Hinsicht von Überlieferungen wenig behindert. Sie übernahm als gut, was ihr gefiel und bewährte auch hier Vertrauen auf die Schönheit der eigenen Lebensführung, deren Ausgestaltung ihr die wichtigste Aufgabe war.

Bei dieser sinfonischen Musik, die ganz den Charakter einer zur geselligen Unterhaltung gesteigerten Hausmusik trägt, fühlen wir uns in der Welt, wie sie uns aus Petrarcas Dichtungen, noch mehr aus den die einzelnen Erzählungen in Boccaccios „Decamerone" verbindenden Schilderungen entgegentritt. Und so fällt uns denn auch zunächst die geistige Sonderstellung dieser Florentiner Kunst in der zeitgenössischen Musik auf. Das weltliche Leben ist ihr Inhalt und so sehen sich die Komponisten auch vor ganz andere Aufgaben gestellt. Natürlich kehren auch die Liebes- und Tanzlieder wieder, die auch die französische Musik schon ausgebildet hatte. Neu aber sind groß angelegte Kompositionen mit erzählendem oder auch satirisch schilderndem Inhalt, dem die Musik durch getreue Übernahme der Erscheinungen des Lebens gerecht zu werden sucht. Die Rhythmik ist scharf bestimmt, die Stimmen sind außerordentlich bewegt und mit Zierat derartig übersät, daß schon daraus der instrumentale Charakter der Erfindung erhellt. Dabei ist der Anteil von Instrument und Gesang durchaus nicht überall gleichartig. Viele Lieder sind reich mit Vor-, Zwischen- und Nachspiel versehen. Die Melodie liegt entweder in der Unterstimme, gegen die eine Oberstimme eine verzierte kontrapunktische Linie führt, oder sie liegt in der Oberstimme und wird dann von instrumentalen Koloraturen umspielt und muß beinahe aus

ihnen heraus erraten werden. Es gibt auch rein instrumentale Paraphrasen für ursprüngliche Liedmelodien, die wohl zumeist dem Volksliedschatze entnommen waren.

Bei der eigentümlichen Gattung der **caccia** haben wir einen von zwei Oberstimmen gesungenen Kanon, die von einem instrumentalen Baß gestützt werden. Sonst wurde die Melodie entweder von einem einzelnen Solisten oder auch von einem ganzen Chor einstimmig gesungen, wie auch die Instrumentalbegleitung von einem oder mehreren Instrumenten ausgeführt wurde. Die Zeitgenossen berichten von Begleitungen auf geschlagenen und gestrichenen Saiteninstrumenten (Harfe, Psalterium, Laute, Viola) und Blasinstrumenten. Die wichtigste Stellung aber nimmt auch hier die Orgel in ihren verschiedenen Formen ein. Von den Liedgattungen weisen das Madrigal (von **la mandra** = die Herde) und die **ballata**, das Tanzlied, auf die provenzalische Troubadourdichtung hin. Bodenständig dagegen scheint die **caccia** zu sein, zunächst dem Namen entsprechend wirklich eine Jagdszene, dann aber überhaupt eine Schilderung irgendeiner Episode. Überraschend ist der kecke Wirklichkeitssinn einer frischen Tonmalerei, die z. B. in einer **Caccia** des Ghirardello die Hornrufe, das Hetzen und Kläffen der Hunde deutlich hervortreten läßt. Ein Stück von Sacchetti schildert den Waldspaziergang junger Mädchen, die beim Blumenpflücken durch einen plötzlichen Regenguß verscheucht werden. Zacharias fügt die Geräusche der Straße ein, das Ausrufen der Händler, das Feilschen der Käufer. Auch die Nachahmung von Tierstimmen war beliebt. Die berühmteste Komponistengestalt dieses Kreises ist Francesco Landino, der etwa 1325 geboren, früh erblindet war. Er war als Künstler auf vielen Instrumenten geschätzt, vor allem aber als Orgelspieler, wurde 1364 in Venedig mit dem Lorbeer gekrönt und ist 1397 als der gefeiertste Musiker seines Landes gestorben. Wir haben von ihm über hundertfünfzig Kompositionen, die alle weltlichen Inhalts sind.

Es wird vielleicht dauernd unmöglich sein, auf musikalischem Gebiete die Wechselwirkungen zwischen den Völkern des Mittelalters genau festzustellen. Gerade im vorliegenden Falle tritt neben die Meinung, daß die Florentiner Kunst nun zu den anderen Völkern gebracht und dort die bedeutsamen Umwälzungen hervorgerufen habe, die andere, am stärksten von V. Lederer gestützte, daß England die Wiege der instrumental begleiteten mehrstimmigen Musik sei. Aus einer Bemerkung Dantes, daß die Instrumente seinerzeit aus Irland stammten, folgert Lederer, daß auch die Florentiner Musikergruppe bereits von englischen Spielleuten befruchtet worden. Sei dem, wie ihm wolle, es gilt auch für die Musik, daß, wie auf andern Kunstgebieten, dem wechselseitigen Austausch im Mittelalter immer rasch die nationalen, bodenständigen Kräfte einflußreich zur Seite treten.

In Frankreich ist die bedeutsamste Gestalt Guillaume de Machault (etwa 1300—1372), der auch als Dichter eines großen Rufes sich erfreute.

Seine Musik wirkt altertümlicher, als die der Florentiner, obwohl sich bei ihm schon einige jener Künste des Satzes zeigen, die später für die Niederländer charakteristisch sind. Neben zahlreichen geistlichen Kompositionen, unter denen eine vollständige Messe steht, haben wir von ihm viele Rondos und Balladen. Nationale Besonderheiten zeigt auch die spanische Musik, in welche 1890 die von Barbieri besorgte Herausgabe einer bis dahin ganz unbeachteten, von 1475—1520 angelegten Sammelhandschrift Cancionero musical überraschende Einblicke erschloß. Diesen Liedern diente vor allem die von den Mauren überkommene Laute als Begleitinstrument. Wir haben hier wohl überhaupt von der Veröffentlichung der handschriftlichen Schätze der Bibliotheken noch manche Aufklärung und Überraschung zu erwarten. Auf die besonders von Viktor Lederer vertretene Ansicht, in England die Wiege der Kunst der Mehrstimmigkeit zu sehen, ist schon wiederholt hingewiesen worden. Der Zwiespalt zwischen kirchlicher und weltlicher Musik wurde hier leichter überwunden, indem König Heinrich V, ein geborener Waliser, den Chor der keltischen Barden samt ihrer Art zu musizieren in die Kirche übernahm. Jedenfalls besitzen wir aus England schon vom Jahre 1240 den sogenannten Sommerkanon des Mönchs von Reading: Sumer is i comen in, der die Form des Kanons bereits in weitgehender Beherrschung zeigt. Natürlich steht dieses Stück nicht allein. Der deutsche König Sigismund und der Herzog Philipp von Burgund wurden bei ihrem Aufenthalt in England (1416) von dieser Musik so begeistert, daß sie nach ihrer Heimkehr alle Mittel in Bewegung setzten, dieser „englischen" Musik auch in ihren Ländern Eingang zu verschaffen. Sigismund setzte denn auch 1418 auf dem Konstanzer Konzil die Aufhebung der dem neuen Kunstgesang so feindlichen Bulle des Papstes Johann XXII durch, nachdem englische Sänger durch den Vortrag ihrer Musik die Versammlung in helle Begeisterung versetzt hatten.

Daß es aber dann mit der Verbreitung so schnell ging, bewirkten kriegerische Ereignisse. Wie die Eroberung Konstantinopels durch die Türken die griechischen Gelehrten, so vertrieben die 1442 einsetzenden endlosen Kriege erst mit Frankreich, dann zwischen der weißen und der roten Rose im eigenen Lande die fröhliche Musik und ihre Träger aus dem Inselreich. Zu Hunderten kamen damals englische Spielleute und Sänger nach dem Festland, das die Bringer einer so hochgestiegenen Kunst mit offenen Armen aufnahm. Unter ihnen war John Dunstable (etwa 1380—1453), der größte Meister unter den Engländern, den seine Zeit als „Fürsten der Musik" und „Vater des Kontrapunkts" feierte. Er wurde das letztere auch als Lehrer; seine Schüler sind die Begründer der nächsten bedeutsamen Schule, in der die Kunst der Kontrapunktik voll ausgebildet wurde. Aber schon die Kompositionen der englischen Schule sind im Ausdruck der Melodik und in der freien Führung der Stimmen denen des 14. Jahrhunderts weit überlegen. Die gewöhnlich dreistimmigen Sätze haben einen vom Tenor als Mittel- oder Unterstimme

gesungenen cantus firmus zum Kern. Die Stimmen laufen so selbständig nebeneinander her und erscheinen so ganz ohne geistige Bindung, daß dieser innere Grund im Verein mit vielen äußeren Kriterien zur Aufgabe der früheren Meinung zwingt, als handle es sich hier um reine Gesangsmusik. Häufiger wird man an reine Instrumentalmusik (Orgel) zu denken haben, zumeist aber an instrumental begleitete Gesangsmusik. So strittig hier noch manche Punkte sind, so muß doch jedenfalls die bisherige Anschauung dieser ganzen Musik als a cappella-Gesang aufgegeben werden. Damit rücken diese Kompositionen in eine andere für sie viel günstigere Beleuchtung.

Viertes Kapitel

Kunst und Künste der Niederländer

Die Bezeichnung dieses für die Ausbildung der Tonkunst wichtigen, das ganze 15. und die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts umfassenden Zeitabschnittes als „Zeitalter der Niederländer" bedarf der Einschränkung. Von Englands bedeutendem Anteil haben wir zu Ende des vorangehenden Kapitels gehört; aber auch Deutsche und Franzosen sind stark beteiligt. Die Italiener freilich treten ganz zurück und Italien wird ein Hauptbetätigungsgebiet der niederländischen Meister, die allerdings der Zahl und Bedeutung nach dieser ganzen Musikperiode das Gepräge geben. Dabei müssen wir uns gegenwärtig halten, daß „niederländisch" nicht im geographischen Sinne des heutigen Holland zu verstehen ist. Die meisten dieser Musiker sind Vlamen, also niederfränkischen Blutes. Man möchte von einer Flucht der Musen nach den Niederlanden sprechen. Waren diese doch im genannten Zeitraum das einzige Ländchen Europas, in dem sich die Vorbedingungen für ein Gedeihen der Musik erfüllt fanden. England und Frankreich zerfleischten sich in einem unendlichen Kriege; in Italien lagen Päpste, Adel und Städte in dauerndem Streit und die künstlerische Kraft fand in der bildenden Kunst eine den Zeitbedürfnissen mehr entsprechende Betätigung; in Deutschland hauste neben den endlosen Wirren der schwarze Tod. Hinzukam, daß sich in diesen Ländern die Gesellschaft geradezu neu bilden mußte, da das Rittertum abgehaust hatte. Man braucht nur Albrecht Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise zu lesen, um zu erkennen, wie unendlich reicher, freier, bewegter und kunstfreudiger das niederländische Leben war, als etwa das deutsche. Dabei fand diese Reise erst 1520 statt, und Dürer kam aus dem blühenden Nürnberg. Die Niederlande hatten damals das reichste Bürger-

tum der Kulturwelt. Wichtige Streitigkeiten im Innern gab es nicht, nach außen hatte man Frieden. Die Vertreter aller Nationen fanden sich in diesen blühenden Städten, deren Reichtum auf fester Grundlage ruhte. Die Baukunst eiferte, die bürgerlichen und städtischen Gebäude so glänzend wie möglich zu gestalten; die emporstrebende Malerei mit den Brüdern van Eyck und Memling an der Spitze offenbarte ungeahnte Schönheiten; die Musik vervollständigte nun als dritte den Bund.

Die Musikgeschichte spricht mit Vorliebe von den Künsten der Niederländer. Sie werden das Charakteristische bleiben, trotzdem die im Vorangehenden wiederholt entwickelte Auffassung dieser Kompositionen als Instrumentalmusik eine künstlerische Aufnahme eher ermöglicht. Wir haben hier in der Tat mehr Kunstfertigkeit, glänzendes Kunsthandwerk, als Kunst. Kunst ist der höchste Ausdruck seelischen Lebens, geistigen Empfindens und Fühlens. Hier aber haben wir ein Überwiegen des Technischen über den Inhalt. Man möchte sagen, diese Musik sei von außen her gearbeitet und nicht von innen heraus entstanden. Ich habe dabei immer das Gefühl von Varieté, den Eindruck der „Spezialität". Im Varieté tritt an die Stelle der Schönheit die Schwierigkeit. Wenn ein Violinist dort auftritt, so sucht er nicht möglichst schön zu geigen, sondern er geigt unter Verhältnissen, die von außen her, nicht aus innerer Notwendigkeit erschwert sind (er geigt unter einem Bein durch, auf dem Kopfe stehend oder dergleichen). Es wird niemand behaupten, daß diese Erhöhung der Schwierigkeit mit Kunst etwas zu tun habe. Trotzdem hat die Geschichte aller Künste von dieser Verwechslung der ästhetischen Grundbegriffe zu berichten. Die Literaturgeschichte aller Länder berichtet von Perioden, in denen das Dichten bloß ein Überwinden von zu diesem Zwecke aufgestellten metrischen Schwierigkeiten war. Bei den bildenden Künsten haben wir nicht nur immer wieder Beispiele, wo äußere Schwierigkeit, etwa die Kleinheit der Ausführung (Kreuzigung in einer Nußschale) den „Wert" des betreffenden Kunstwerkes ausmacht, sondern überhaupt ganze Richtungen, denen eine peinliche äußere Richtigkeit über allen künstlerischen Inhalt geht. Daß eine der wichtigsten dieser Richtungen, die auf Gerard Dou und die drei Mieris folgenden Kleinmeister, wieder nach den Niederlanden weist, gibt uns das Recht, hier doch auch einen Einfluß des Volkscharakters zu suchen. Nur nebenbei bemerken wollen wir, daß andererseits gerade die Stoffe dieser niederländischen Genremalerei uns zeigen, wie unentbehrlich den weitesten Volkskreisen die Musik geworden war.

Können wir so aus den allgemeinen Kulturverhältnissen und der besonderen Charakteranlage der Niederländer erklären, daß diese Art von Musik besonders bei ihnen gedieh, so ergibt sich noch leichter, wie es kam, daß die Musik sich gerade jetzt so einseitig zu einer Formenkunst entwickelte. Es hatte Jahrhunderte gedauert, bis man endlich die Geheimnisse der Mehrstimmigkeit ergründet hatte. Nun war man wie im Taumel und vergaß über der neuen

Errungenschaft alle anderen Eigenschaften und Forderungen der Musik. Wieder erinnern wir uns der Varietékunst. Die Seele erscheint ausgeschaltet; es wird viel Geist aufgewendet, aber nur um auszuklügeln, wie diese eine Fähigkeit noch gesteigert werden könne. Der Jongleur „arbeitet" erst mit drei Tellern, dann mit vier, dann mit fünf und so immer weiter. Dann genügt ihm auch das nicht mehr; er wirft sie hinter sich, er wirft sie unter den Beinen durch, dann hält er einen unbeweglich auf der Stirne, und am Ende pfeift er zu alledem, um zu zeigen, daß ihm das alles ganz leicht fällt. Zweierlei geht so nebeneinander. Der Erfolg steigert einerseits die Kühnheit des Versuchs; andererseits liegt der Reiz der Darstellung, da ihr der seelische Gehalt fehlt, im Überwinden neuer Schwierigkeiten. Mit den sogenannten „Künsten" der Niederländer ist es ebenso. Das zeigt sich am deutlichsten an ihrer beliebtesten Übung, die sie selber als Fuga oder Conseguenza bezeichneten, die wir Kanon nennen. Das aus dem Griechischen stammende Wort bedeutet Gesetz oder Richtschnur. Auf unsern Fall angewendet gaben die Niederländer im Kanon das Gesetz, nach dem die betreffende Fuga oder Conseguenza auszuführen war. Mit diesen Namen aber bezeichneten sie die Form der musikalischen Nachahmung, die darin besteht, daß der von einer Stimme vorgetragene Gesang von den andern nachgeahmt wird. Diese, wie wir früher ausführten, zuerst in England entwickelte Form der Mehrstimmigkeit wurde jetzt zur Höhe ausgebildet. Von der einfachsten Form aus, daß alle Stimmen genau dieselben Noten sangen, nur so, daß sie in bestimmten Taktabständen damit anfingen, — man denke an das heute in Gesellschaft beliebte: „Ach wie wohl ist mir am Abend, wenn zur Ruh die Glocken läuten" — kam man bald dazu, die anderen Stimmen in anderen Tonlagen, Oktave, Quinte oder Quart, singen zu lassen. Verschiebungen im Rhythmus und dergleichen schlossen sich an.

Es ist kaum auszudenken, zu welcher Kunstfertigkeit man nun gerade in dieser Form gelangte. Bald schrieb man überhaupt die ganze Komposition nur in einer Zeile und bestimmte in einer besonderen Regel, dem Kanon, die Art der Ausführung: „Der Abstand der Stimmen bezüglich des Folgeeinsatzes wurde immer mehr verkürzt, ja die Stimmen begannen gleichzeitig, aber mit verschiedener Mensur und verschiedenen Schlüsseln, oder eine Stimme sang die Notierung rückwärts (Krebskanon, Spiegelkanon) oder legte gar das Blatt verkehrt. Eine besondere Virtuosität entwickelte man noch in der Erfindung von Sprüchen, welche die eine oder andere Art der Ausführung verhüllt forderten: z. B. „canit more Hebraeorum", d. h. nach Judenart gelesen, also rückwärts, ferner dasselbe durch Beischrift eines Verses, der vorwärts oder rückwärts gelesen, gleich lautet: „signa te, signa, temere me tangis et angis" u. a. Die Absingung in der Umkehrung (Steigung für Fall und umgekehrt) wurde verlangt durch: „qui se exaltat humiliabitur". Ihren Gipfel erreichten die Kombinationen in Vorschriften wie „Clama ne

cesses“ („Schrei ohne aufzuhören“, d. h. „überspring alle Pausen“), „Noctem in diem vertere“ (d. h. alle schwarzen Noten als weiße und alle weißen als schwarze lesen) (vgl. Riemann, Gesch. d. Tonformen S. 45). Die Beispiele ließen sich Seiten lang vermehren. Bei Jakob Hobrecht (etwa 1430 bis 1507) heißt es einmal: „Singe krebsgängig, verkehre alle Intervallenschritte; bist du hingekommen, wo das Zeichen des tempus imperfectum steht, so wiederhole geradeaus, aber wieder mit verkehrten Intervallen“. Und so weiter in unglaublichen Variationen, so daß man den Stoßseufzer Kaiser Maximilians versteht: „Sie lesen anders, denn geschrieben, sie singen anders, denn genotieret, sie reden anders, denn ihnen ums Herz.“ —

Daß so ein Zeitgenosse das „Herz“ in dieser Kunst vermißte, dürfen wir nicht vergessen, wenn wir unter der Erkenntnis des instrumentalen Charakters dieser Kunst alle diese Erscheinungen viel besser verstehen. Denn zum größten Teil war diese Musik doch Kirchenmusik, und selbst wenn die Ausführung zu einem beträchtlichen Teile, ja sogar völlig instrumental war, blieb doch die seelische Verbindung mit dem betreffenden Texte der Liturgie. Es bleibt also die Tatsache der Vergewaltigung des Wortes, des heiligen Textes bestehen und dazu stimmt die Behandlung der ehrwürdigen Choralmelodien, die den Komponisten den Tenor für die Kunststücke der anderen Stimmen abgaben. Über beide Punkte ist noch einiges zu sagen.

Die Beibehaltung eines Tenors blieb andauernd Regel. Diese ganze hochentwickelte Satzkunst ist eben die natürliche Fortsetzung des Diskantus. Und wie bei diesem gegen eine gegebene Melodie eine Stimme improvisiert wurde, so wurden jetzt die kunstvollsten und verwickeltsten Stimmführungen als Gegenbewegungen gegen eine gegebene Melodie geführt. Uns mag sie als Ariadnefaden erscheinen, an dem man sich aus dem Labyrinth der übrigen Stimmgänge herausfand. Die Komponisten der Zeit sahen im cantus firmus aber im günstigsten Fall eine durch ihr Alter, ihr Herkommen, ihre Beliebtheit des Aufbewahrens werte Melodie, die nur eben zu einfältig, zu kunstlos war und deshalb mit einem neuen Kleide geschmückt wurde. Während uns Heutigen der einfache Choral lieb ist, während uns mancher kunstvolle Satz deshalb am wertvollsten ist, weil in seinem Tenor eine sonst verschollene Volksmelodie erhalten ist, lag für die Komponisten der Zeit der ganze Wert ausschließlich in der Bearbeitung.

Und dieses Übergewicht der Bearbeitung über den cantus firmus wurde immer größer, als an die Stelle der Improvisation der Gegenmelodie eine schwierige, mit aller Kunst und Gelehrsamkeit erdachte Stimmführung trat. Anfangs sah man in der gegebenen Melodie wohl noch das Ursprüngliche, bei der Kirchenmusik die geheiligte Weise, die man bloß „verschönern“ wollte. Dieses Bewußtsein ging aber schnell verloren. Zunächst versuchte man noch durch Dehnungen der einzelnen Noten die Melodie beizubehalten. Als aber das bei dem Breiterwerden der Formen nicht mehr ausreichte, ließ man ein-

fach den cantus firmus nach Bedarf wiederholen; nicht lange und man wandte an ihn die bei den übrigen Stimmen üblichen Künste, ließ ihn also rückwärts oder unter veränderten Mensurbedingungen singen.

Man muß sich gegenwärtig halten, daß die Bedeutung dieser Wandlung weniger im Formalen, als im Geistigen liegt. Sie ist ein Zeugnis dafür, daß der Choral seine lebendige Macht verloren hatte. Der Geist des Diskantus war ein ganz anderer. Bei ihm verzierte man die Choralmelodie, aber diese blieb doch die Grundlage des kirchlichen Gesanges. Jetzt war der cantus firmus bloß noch das Turngerät, an dem die andern Stimmen ihre Kunststücke machten. Geistige Bedeutung hatte er nicht mehr. Darum wurde man jetzt auch in der Wahl des cantus firmus frei. Denn nach der alten Auffassung war er immer gegeben. Die gregorianische Choralvertonung des betreffenden Textes war von selbst der Tenor für seine mehrstimmige Bearbeitung. Jetzt aber wollte man davon nichts mehr wissen, oder genauer man hatte alles Gefühl für dieses Verhältnis verloren. Darum wählte man sich nach Belieben irgendeine Choralmelodie zum cantus firmus; ja man ging unbedenklich über den Choral hinaus und entnahm den Tenor der weltlichen Musik, mit Vorliebe dem Volksliede. Dadurch, daß die größte musikalische Aufgabe des katholischen Gottesdienstes, die Messe, in den Mittelpunkt der Komposition trat, wurde diese Entwicklung noch beschleunigt. Denn man wäre für eine kunstvolle Gestaltung zu sehr behindert gewesen, vor allem aber hätte man sich stets vor einer ganz ähnlichen Aufgabe gesehen, wenn es immer wieder die kontrapunktische Bearbeitung derselben Choralmesse gegolten hätte. So wählte man nun nach Belieben irgendeine Melodie zum Tenor und arbeitete darüber sämtliche Teile der Messe. Nach diesem Tenor wurde die Messe benannt. So haben wir Messen Salve Regina, Ave maris stella, Da pacem, usw.; das heißt die im Titel genannten Choralmelodien sind die Tenöre, über denen die Messe komponiert ist. Seltsamer berühren die Namen jener, deren cantus firmus dem Volkslied, und zwar mit Vorliebe dem französischen, entnommen war; denn da gibt es: Adieu mes amours; Malheur me bat; mio marito mi ha infamato; Baisez-moi; o Venus bella u. a. m. Über das provenzalische Volkslied „l'homme armé" haben fast alle niederländischen Komponisten, übrigens auch Palestrina, ja sogar noch der viel spätere Carissimi, Messen komponiert. In den seltenen Fällen, wo kein cantus firmus vorhanden, d. h. der Tenor vom Komponisten erfunden war, hieß die Messe sine nomine oder sie wurde mit Solmisationssilben der betreffenden Töne bezeichnet. Bei dieser Erfindung des Tenors wandte man oft viel Geist an auf allerlei witzige oder persönliche Beziehungen. So liegt Josquins Messe La sol fa re mi die Wendung Laissez faire moi zugrunde. (Man denke dabei übrigens, wie z. B. Robert Schumann sechs Fugen über den Namen Bach (B, A, C, H) schrieb.)

Auf uns wirkt diese Übernahme der Melodien weltlicher, wohl gar fri-

voler Lieder zum Tenor von Messen nicht nur befremdend, sondern gar als Profanation. Damit aber tut man den Komponisten jener Zeit unrecht. Sie selber dachten dabei sicher nicht an eine Entheiligung, und ebensowenig empfand das Volk ihr Vorgehen als solche. Wir haben schon in den Abschnitten über das geistliche Lied von Umdichtungen weltlicher zu religiösen Liedern gesprochen. Dieses Verfahren hätte noch eher Anstoß erregen können, da die Melodie so unverhüllt übernommen wurde; bei den Messen aber standen solche weltliche Melodien im Tenor, waren also von den andern Stimmen überbaut und verdeckt. Übrigens waren sie ja auch rhythmisch verändert. Aber selbst, wenn man die weltliche Melodie heraushörte, dem Volke dieser Zeit ging geistliches und weltliches Leben noch so in eins, daß man bei dieser Übernahme eher eine Heiligung des Profanen sah, als das Umgekehrte.

Für die Gleichgültigkeit gegen die Werte des Textes bezeichnend ist das beliebte Kunststück, mehrere Melodien mit verschiedenen Texten zusammenzuzwingen. Und zwar keineswegs bloß in mehr scherzhaften weltlichen Kompositionen, sondern auch in kirchlichen. So haben wir, um von den vielen ein Beispiel anzuführen, einen vierstimmigen Satz des Josquin, in dem jede der Stimmen ein anderes marianisches Antiphon singt: die erste **Regina coeli**, die zweite **Alma Redemptoris**, die dritte **Ave regina**, die letzte **Inviolata integra**.

So war man also am entgegengesetzten Ende der Entwicklung angelangt, als wir sie bei der griechischen Musik sahen. Hier herrschte einzig das Wort, und die Melodie diente nur dazu, es deutlicher hervorzuheben. Jetzt herrschte einzig der Ton, der Text war zu seinem bedeutungslosen Sklaven geworden. Dahin hätte es nicht kommen können, wenn nicht die Kirche überhaupt verweltlicht gewesen wäre. Aber der vielfach entartete Klerus hatte natürlich kein Gefühl mehr für den ehrwürdigen alten Choral, dessen ernste Feierlichkeit den durch allerlei Künste verwöhnten Ohren nicht mehr zusagte. Übrigens muß man ja auch zugeben, daß das immer wiederkehrende Komponieren derselben Texte die Bedeutung der letzteren herabdrücken mußte. Die Texte wurden einem mit der Zeit langweilig. Wir werden später in der Geschichte der Oper dem gleichen Verhältnis begegnen. Auch dort führte die Gleichgültigkeit, die die stete Wiederholung derselben Heroengeschichten naturgemäß nach sich zog, schließlich dazu, daß der Text völlig vernachlässigt wurde. Und wie umgekehrt hier bei der komischen Oper die Notwendigkeit für das Verstehen des Textes zu sorgen, zu einer andern Kompositionsweise führte, haben auch die Niederländer die weltlichen Lieder, deren Text die Hörer „interessierte", viel einfacher vertont.

In der Kirchenmusik trat die Besserung der Textbehandlung mit dem Augenblicke ein, da man wieder ein Gefühl für die Heiligkeit des liturgischen Wortes bekam. Es bedurfte dazu, wenn natürlich auch schon lange vorher zum Teil unter der Einwirkung des Humanismus einzelne Stimmen gegen

den Mißbrauch laut wurden, der grausamen Lehre der Reformation. Die Bedeutung, die das tridentinische Konzil gerade der Kirchenmusikfrage beilegte, spricht deutlich genug.

Immerhin dürfen wir auch hier nicht einseitig urteilen, wozu die Betonung der charakteristischen Merkmale leicht führt. Nicht nur daß, wie bereits Ambros im 3. Bande seiner großen Musikgeschichte betont hat, die Messe in ihrer Gesamtanlage für die einzelnen Textteile einen ihrem Stimmungsgehalte angemessenen Charakter anstrebte, man wußte auch den Wert des einzelnen Wortes oft genug zu starken Wirkungen auszunutzen. So finden sich oft innerhalb des sehr bewegten Stimmensatzes einfach akkordische, ganz schlicht deklamierte Stellen, die dann natürlich besonders hervorleuchteten. Denken wir uns diese Musik aber in instrumentaler Ausführung, wobei nur der **cantus firmus** vom Tenor in Einzelstimmen oder chorischer Besetzung gesungen wurde, während die anderen Stimmen der Orgel oder Instrumenten zufielen, so ergibt sich ein ganz anderes Bild. Da kann das Textwort sogar in besonderm Glanze herausgeleuchtet haben, wo die Auffassung dieser Kunst als **a cappella**-Gesang eine verwilderte Wirrnis sehen mußte.

Unsere Einschätzung des Gesamtwertes der niederländischen Musikepoche bleibt aber überhaupt einseitig und damit ungerecht, so lange wir sie bloß vom liturgischen und ästhetischen Standpunkt aus treffen. Der erste hat ja mit dem musikalischen Werte an sich überhaupt nichts zu tun; der zweite aber ist bedingt von unserem ganzen Empfindungsleben und ist mit diesem starken Wandlungen unterworfen. Steht uns doch heute bereits die Welt Palestrinas, so erhaben und groß wir sie fühlen, fremdartig gegenüber, und selbst zu Johann Sebastian Bach den Weg hinanzufinden, fällt vielen schwer, nicht weil die Höhe, auf der er thront, so steil ist, sondern weil der Weg hinauf abseits von dem liegt, auf dem wir heute von Natur aus schreiten.

Der einzige Standpunkt, von dem aus sich über diese Musik ein gerechtes Urteil gewinnen läßt, ist demnach der historische. Was bedeutete die Musik der Niederländer für ihre Zeit? Welchen Wert hatte sie für die Entwicklung? Das sind die beiden Fragen, die wir zu stellen haben. Die erste beantwortet sich leicht: Alles, was die Kunstmusik überhaupt dieser Zeit gab. Daß neben der Kunstmusik der Quell des Volksliedes kräftig floß, und daß das gesamte Volk aus diesem Jungbrunnen in vollen Zügen trank, ist schon früher dargelegt worden. Aber das Volk, das selber so aus tiefstem Herzen heraus sang, liebte doch auch diese verwickelte Kunstmusik. Ihr ungeheurer Umfang, ihre unbeschränkte Herrschaft in der Kirche beweist das schon. Wir sehen es übrigens an der Kunst dieser ganzen Zeit, daß diese eine Vorliebe für verwickelte, rätselhafte und symbolische Darstellungen hatte, daß sie ein in der Überwindung äußerer Schwierigkeiten sichtbares Können höher wertete, als eine tiefgründende, äußerlich aber einfache Künstlerschaft. Und so sicher es vor allem die in scholastischer Schule Gebildeten waren, die diese Kunst verstehen konnten,

so beweist doch auch die Erscheinung der mühseligen Meistersingerkunst, daß die Vorliebe für eine „gelehrte" Kunst in tiefe Volkskreise hinabreichte.

Wichtiger ist die Frage nach der Bedeutung dieser niederländischen Musik für die Entwicklung. Und da müssen wir es geradezu als ein Glück betrachten, daß die Tonwerke der Niederländer so wenig den Forderungen entsprechen, die wir an die Vokalmusik stellen. Es war ein Glück, daß diese Musik ihrem Wesen nach instrumental war, selbst wenn sie schlimmstenfalls auch die Menschenstimmen lediglich als Instrument benutzt hätte. Denn nur so, wenn man ausschließlich auf die musikalische Wirkung bedacht war, wenn man alle Rücksicht auf Text und Liturgie außer acht ließ, konnte man zu jener Freiheit der Bewegung gelangen, die die Musik erreichen mußte, wenn sie überhaupt einmal eine „freie" Kunst werden sollte. Die Niederländer haben diese Herrschaft über das Tonmaterial in hartnäckiger und mühseliger Arbeit errungen und haben damit gleichzeitig überhaupt erst größere Tonformen geschaffen. Man kann also die Verdienste der Niederländer dahin zusammenfassen, daß sie die technische Vorarbeit geleistet und damit eine Grundlage geschaffen haben, auf der erst die Musik als Ausdruck des seelischen Lebens zur Kunst sich entwickeln konnte. Das kam auch der unmittelbar sich anschließenden Kunst des a capella-Stils eines Palestrina zugute, fand aber seine natürlichste Weiterentwicklung in der Instrumentalmusik, die nicht umsonst aus dem gleichen Boden erwuchs, auf dem diese ganze Richtung zur Vollendung gediehen war. — —

Kräftig unterstützt wurde die Wirkung der niederländischen Musik durch die Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Metalltypen. Für die Verbreitung der Musikpflege wurde diese Erfindung ebenso bedeutsam, wie die Gutenbergs für Literatur und Wissenschaft. Man hat früher allgemein in Ottaviano Petrucci (1466—1539) aus Fossombrone im Kirchenstaat den Erfinder dieser Kunst gesehen. Aber, wie Riemann dargetan hat (Notenschrift und Notendruck 1896), gehört Petrucci nur das Verdienst, als erster Mensuralmusik gedruckt zu haben. Dagegen hat bereits 1476, wie Molitor in seiner „nachtridentinischen Choralreform" (Bd. I. 94) nachgewiesen hat, Ulrich Han aus Ingolstadt in Rom eine Missale in Typendruck herausgegeben. Wahrscheinlich ins gleiche Jahr reicht der älteste deutsche Notentypendruck hinauf, ein Graduale, das in der Tübinger Universitätsbibliothek unter einem Bucheinband entdeckt wurde. (Vgl. Molitor, Deutsche Choralwiegendrucke S. 47.) Damit käme es vor den trefflichen Würzburger Meister Jörg Reyser zu stehen, dessen Missale 1481 erschien. Wohl noch früher wurde mit geschnittenen Holzplatten gedruckt; doch reichte dieses kostbare Verfahren für den Notendruck ebensowenig aus, wie für den Buchdruck, für den es ja auch vor Gutenberg üblich war. Petrucci ist aber trotzdem der bedeutendste Drucker seiner Zeit. 1498 war ihm von der Republik Venedig ein Privileg verliehen worden, 1501 erschien als das erste seiner zahlreichen Werke „Harmonice

musices Odhecaton“, das 96 drei- und vierstimmige, meist weltliche Lieder niederländischer Tonsetzer enthält. Jede Stimme war für sich gedruckt; der Druck von Partituren wurde erst seit der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts üblich. — Petruccis durch hohe Schönheit ausgezeichnete Bücher waren übrigens Doppeldrucke, insofern erst die Linien für sich und danach die Noten gedruckt wurden. Wenig später erfand man, beides in einem Druckverfahren zu bewältigen, indem jeder Notentype das zugehörige Stückchen der Linie angehängt war. Doch da es dabei sehr schwierig war, mehrere Typen eng übereinander zu bringen, kehrte Simon Verovio (1586), als die Instrumentalmusik den Satz von Akkorden heischte, zum Plattendruck zurück. Nur daß er anstatt des Holzschnitts den Kupferstich anwendete. Seither sind Platten- und Typendruck nebeneinander in Gebrauch. Der erstere hat aber für eigentliche Musikwerke das Übergewicht erlangt, während der durch J. G. Breitkopfs Erfindung der zerlegbaren Typen (1755) zur Vollendung gebrachte Typendruck mehr für Notenbeispiele in Büchern zur Anwendung kommt.

* * *

Nach dieser Schilderung des Gesamtbildes der niederländischen Tonkunst, können wir die Charakteristik ihrer Vertreter kurz fassen; aus ihrer großen Zahl — es sind uns von mehr als hundert Komponisten Werke erhalten — brauchen nur die bedeutendsten genannt werden. Denn so wichtig diese Musikperiode innerhalb der Musikgeschichte ist, zu lebendiger Wirkung werden ihre Vertreter nicht wieder gelangen, wenn sich auch fast bei jedem Komponisten einige noch heute wirksame Stücke finden.

Man kann nach den vier bedeutendsten niederländischen Komponisten vier Schulen unterscheiden, die sich etwa im Abstand eines Menschenalters folgen. Proben dieser Kunst findet man in ausreichender Weise im 5. Bande der Musikgeschichte von Ambros, wobei freilich die Auffassung aller Stücke als reine Gesangmusik hinderlich ist.

John Dunstable (s. Schluß des vor. Kap.), der nach seiner Flucht aus England am burgundischen Hofe ein Asyl gefunden hatte, wurde der Lehrer, jedenfalls der geistige Lehrmeister der beiden ältesten Niederländer Gilles Binchois († 1460) und Guillaume Dufay († 1474). Beide entstammten dem Hennegau, der Heimat noch mehrerer der wichtigsten dieser Komponisten, unter denen Dufay der bedeutendste ist. Von ihm stammen die ältesten kontrapunktischen Messen, die in den Archiven der päpstlichen Kapelle in Rom aufbewahrt werden, der er seit 1428 fast ein Jahrzehnt angehört hat. Von ihm sind etwa 150 Kompositionen (u. a. auch 59 weltliche Lieder) bekannt, die gegenüber den vorangehenden eine hohe Steigerung in der Führung der einzelnen Stimmen zeigen. Als Ganzes wirkt sein Kontrapunkt freilich noch etwas gezwungen und starr, und die Zusammenklänge sind für unser

Ohr hart und leer. Ihren eigentlichen Charakter der hohen Kunstfertigkeit erhält dann die niederländische Musik unter Dufays Schüler Jean de Okeghem (Ockenheim). Er mag gegen 1430 geboren sein, war schon 1453 als Kapellmeister und Komponist am Hofe Karls VII in Paris, kam nach Spanien, aber nicht nach Rom. Sein 1495 erfolgter Tod wurde in Dichtung und Musik beklagt. Wir haben von ihm siebzehn Messen und neunzehn Lieder, unter denen sich eines der schönsten der ganzen Zeit befindet: „Se vostre coeur". Bei ihm sind die niederländischen „Künste", insbesondere die kanonische Stimmführung schon hoch ausgebildet; so schrieb er ein „Deo gratias" für 36 Stimmen. Man darf nicht vergessen, daß diese Musik instrumental aufzufassen ist. Die im Band 38 der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich" abgedruckten Missa caput und Missa Le Serviteur bezeugen das unverkennbar. „Die einzelnen Stimmen durchmessen einen kolossalen Stimmumfang und die Figuration ist in höchstem Grade ungesanglich. Durch Instrumente und mit tabulierter Orgelbegleitung ausgeführt, ergibt sich ein hoheitsvoller majestätischer Eindruck und alle Unnatürlichkeiten verschwinden." (Schering.) Unter seinen Zeitgenossen verdient vor allen Erwähnung Jakob Hobrecht (etwa 1430—1507). Von ihm rühmt der Theoretiker Glarean, er habe so viel Feuer und Erfindungskraft besessen, daß es ihm leicht gefallen sei, in einer einzigen Nacht eine kunstvolle Messe zu schreiben. Unter seinen Werken ist eine Passion dadurch sehr merkwürdig, daß sie von Anfang bis zu Ende, also auch in den Reden der einzelnen Personen, vierstimmig gesetzt ist.

Schon um diese Zeit sind auch einige bedeutende Deutsche zu nennen. So der wahrscheinlich nach seinem Geburtsort zubenannte Adam von Fulda, von dem mehrere Lieder für Orgel und Gesang und eine wichtige musikwissenschaftliche Abhandlung erhalten sind. Aus Flandern gebürtig (wahrscheinlich um 1440) war Heinrich Isaac. Doch muß er schon früh nach Deutschland gekommen sein; jedenfalls wurde er in Italien, wo er in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Florenz am Hofe der Medici eine angesehene Stellung als Musiker und Diplomat einnahm, Arrigo Tedesco genannt. 1495 trat er dann in die musikalischen Dienste des Kaisers Maximilian I, als dessen Hofkomponist er 1517 starb. Isaac stand in Italien mit den bedeutendsten Meistern der niederländischen Schule in persönlichem Verkehr. Seine kirchlichen Werke, vorwiegend Motetten und Messen, sind denn auch durchaus in niederländischem Stil gehalten, halten sich aber von einseitiger Künstelei frei. Ja sein Streben nach Einfachheit und Würde geht oft bis zu trockener Herbheit. Seine echte Musikernatur kam vor allem in den weltlichen Liedern zur Geltung, bei denen ihm manchmal nicht nur der kunstvolle Satz, sondern auch die Erfindung der Melodie zugeschrieben wird. Hier rühmt der alte Forkel, der sonst nicht allzu gut auf ihn zu sprechen ist, von ihm, daß er alle Mitlebenden bei weitem überragte: „Er hat eine Klarheit des Gesanges, einen so schön und richtig markierten Rhythmus und eine so voll-

kommen reine und zwanglose Harmonie, daß man glaubt, Werke im gebildeteren Stil des 18. Jahrhunderts zu hören. In dieser Hinsicht hat Isaac einen Riesensprung über den Geist seines Zeitalters hinausgemacht." (Musikgesch. II., 676.) In der Tat wirken seine Volksliedsätze auch noch auf ein heutiges Gemüt mit unverminderter Kraft. Das Wanderlied „Innsbruck, ich muß dich lassen", das schon sehr früh geistlich umgedichtet wurde (o Welt, ich muß dich lassen), lebt in seinen Grundzügen noch heute im protestantischen Choral „Nun ruhen alle Wälder". Froher ist „Mein Freud allein in aller Welt", und das schalkhafte „Es hat ein Bauer ein Töchterlein" zeugt dafür, daß der Humor sich auch mit musikalischer Gelehrsamkeit sehr wohl verträgt. — Ein Zeitgenosse Isaacs war Heinrich Finck, dessen Lieder noch 1536 neu aufgelegt wurden.

Unter der großen Zahl von Okeghems aus den verschiedensten Ländern stammenden Schülern ragte über alle andern weit hinaus Josquin de Près, der bedeutendste der niederländischen Kontrapunktisten, von seinen Zeitgenossen als „Fürst der Musik" gepriesen. Von seinem Leben ist wenig bekannt. Er mag um 1460 im Hennegau geboren sein; von 1484—1495 war er päpstlicher Kapellsänger, danach weist sein Weg nach Frankreich an den Hof Ludwig XII und später soll er auch der niederländischen Kapelle Maximilians I angehört haben. Am 27. August 1521 ist er zu Condé im Hennegau, das von vielen auch als sein Geburtsort angesehen wird, als Propst des Domkapitels gestorben. — Josquin war ein sehr fruchtbarer Komponist und die Mehrzahl seiner Kompositionen liegt — auch darin offenbart sich, in welchem Ansehen er stand — in Drucken Petruccis vor. 32 Messen, zahlreiche Motetten und weltliche Lieder ermöglichen ein Urteil über den Meister. Luther, der ihn sehr liebte, sagte von ihm: „Josquin ist der Noten Meister, die haben es müssen machen, wie er wollte, die andern Sangmeister müssen es machen, wie es die Noten haben wollen." Diese volle Herrschaft über die Tonmittel hebt auch Glarean hervor, „es sei ihm nichts unmöglich geblieben, was er gewollt hätte". In der Tat bleibt bei Josquin der kontrapunktische Tonsatz auch bei den künstlichsten Aufgaben leichtbewegt. Und wenn er sich auch im Bewußtsein seiner technischen Meisterschaft zuweilen zu den ärgsten Künsteleien hinreißen läßt, enthalten seine Werke doch so viel Großartiges und auch im Ausdruck wahrhaft Erhabenes, daß er auch in dieser Hinsicht ein Vorbereiter Palestrinas ist.

Josquins Schüler sind sehr zahlreich; den meisten von ihnen ist ihr Meister verhängnisvoll geworden, indem sie wohl seine „Künste" nachahmten, ja noch zu überbieten suchten, nicht aber über den Geist verfügten, der das Spiel erträglich machen könnte. Von diesen Zeitgenossen und Schülern Josquins nennen wir hier noch Pierre de la Rue (Petrus Platensis, † etwa 1510), bei dem der Zug zur Einfachheit unverkennbar ist. Loyset Compères' († 1518) Musik nennt Ambros, der freilich in diesen an sich vortrefflichen Ar-

schnitten seines Werkes mehr Anwalt als Richter ist, sanft schwärmerisch. Arg verkünstelt ist dagegen Joh. Japart, der seine Aufgabe zumeist darin sah, an bereits komponierten Stücken zu beweisen, daß sie sich noch viel ausgeklügelter hätten bearbeiten lassen. Dagegen ist Jean Mouton († 1522) seinem Meister oft zum Verwechseln ähnlich; Nikolas Gombert († etwa 1560) aber weist mit seiner abgeklärten Ruhe schon auf Palestrina hin. Noch manche wären aufzuzählen, doch eben nur Namen, keine neuen Charaktermerkmale. Josquin ist der Gipfel der niederländischen Musik und eigentlich auch ihr Endpunkt. Wenigstens wenn wir unsere Stoffeinteilung nach geistigen Gesichtspunkten treffen, und nicht nach dem schließlich doch äußerlichen Scheidungsmittel der geographischen Zugehörigkeit — von einer nationalen kann man bei dieser Musik nicht sprechen — die Komponisten zusammenfassen. Und so behandeln wir die sogenannte vierte niederländische Schule, als deren charakteristischer Vertreter Willaert erscheint, erst im nächsten Kapitel.

Hier sind noch zwei aus der Reihe der französischen Schüler Josquins zu nennen. In dem um 1505 in Besançon geborenen Claude Goudimel sah man früher fälschlich den Begründer der römischen Schule. Neben der Verwechslung mit einem als Lehrer Palestrinas genannten Gaudio Mell wird dazu die auffallende Einfachheit seines Satzes beigetragen haben. Diese kam der schnellen Verbreitung seiner Komposition der von Marot und Bèze (1565) übersetzten französischen Psalmen zugute. Goudimel ist so der erste Komponist des französischen Protestantismus; er selber fiel Ende August 1572 als eines der ersten Opfer der Bartholomäusnacht in Lyon.

Die eigenartigste Erscheinung aber ist Josquins Schüler Clement Jannequin, von dessen Leben gar nichts bekannt ist. Er hat den mehrstimmigen Gesangssatz auf die französische Chanson übertragen und sie so aus der von Instrumenten begleiteten volkstümlichen Art des Guillaume de Machault zur internationalen Kunstgattung gemacht. Diese im Inhalt bald sentimentalen, bald reichlich lockeren kurzstrophigen Liedchen, in denen einfach harmonisch gesetzte Stellen mit polyphonen Kunststückchen abwechselten, wanderten bald durch alle Welt. Jannequin erweist sich hier als der erste bedeutende Programmusiker, der derartige Tonmalereien nicht bloß als gelegentliche Würze anwendet, sondern die Gattung systematisch ausbaut. Seine 1544 erschienenen „Inventions musicales" enthalten neben einer großen Schlachtdarstellung (La bataille de Marignano) Stücke wie „Weiberklatsch", „Vogelgesang", „die Eifersucht", eine Hasen- und Hirschjagd usw. Alles für Gesang. Aber bald bemächtigten sich auch die Instrumentalisten dieses Gebietes und ihre Bemühungen, es den Schilderungskünsten der vorgeschrittenen Gesangskunst gleichzutun, wirkten sehr fördernd auf die Entwicklung der Instrumentalmusik.

Fünftes Kapitel

Die Entwicklung ins rein Gesangliche

Der instrumentale Geist der Musik der Niederländer ist in diesem Buche von seinem ersten Erscheinen an betont und dabei hervorgehoben worden, wie die ganze Entwicklung der Mehrstimmigkeit in der Musik von diesem Geiste befruchtet und bestimmt worden ist. Je mehr nun die neuere Forschung erwiesen hat, daß auch die Erscheinungsform dieser früher als reiner Gesang angesehenen Musik instrumental durchsetzt, oft sogar rein instrumental gewesen ist, als um so bedeutsamer erscheint die Umwandlung dieses Stils ins rein Gesangliche, die ihren Höhepunkt in der Kunst Palestrinas erreicht. Wenn die Ausführung der Musik der Niederländer gemischt oder rein instrumental war, so bedeutet bereits die Übertragung ins rein Gesangliche einen Sieg des Wortes über die einseitige Vorherrschaft des Tones, der nur so vollkommen sein konnte, weil er mehreren geistigen Strömungen der Zeit entgegenkam. Nun wäre es das Natürlichste gewesen, daß dieses Bestreben gleich einen neuen Musikstil hervorgerufen hätte. Die Ansätze dazu sind auch sofort zu bemerken (Odenkomposition, vgl. S. 207), und diese Bestrebungen brechen auch nicht wieder ab, bis sie am Ende des Jahrhunderts in der Florentiner Oper (um 1600) völlig ausgebildet in Erscheinung treten. Daß aber der Hauptstrom der Entwicklung zunächst im alten Bette weiterfließt und als gerade Fortsetzung des bisherigen Flusses erscheinen kann, hat verschiedene Gründe.

Der wichtigste offenbart sich in der Tatsache, daß die ganze niederländische Musik bis vor kurzem als Vokalmusik aufgefaßt werden konnte. Das liegt doch nicht nur daran, daß diese Kunst sich in der Kirche an dem in ihr heimischen Choralgesang entwickelt hatte, sondern mehr noch, daß die Auffassung der Mehrstimmigkeit an gesangliche Vorstellungen gebunden blieb und nicht orchestral war. Der Komponist arbeitete aus der Vorstellung mehrerer Stimmträger heraus; daß diese Stimmen statt von Menschen von Instrumenten gesungen wurden, beeinflußte zwar die Schreibweise in der einzelnen Stimme, brachte aber nicht die Auffassung des im Instrumentalkörper gegebenen Musikmaterials, in dem der Komponist nach freiem Belieben schaltete. Auch die reine Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts ist größtenteils noch in dieser Stimmenauffassung befangen. In dem Augenblick, in dem also die Stimmführung den Eigenschaften der Menschenstimme angepaßt wurde, war diese kontrapunktische Polyphonie echte Vokalmusik. Dieser Stil bot auf diesem Wege auch noch große Schönheitsmöglichkeiten, die die Niederländer nicht zu erschöpfen vermocht hatten. Es ist sehr bezeichnend, daß dieser Teil der Entwicklung sich auf italienischem Boden vollzieht, wo immer das Emp-

finden fürs Instrumentale hinter dem fürs Gesangliche zurückgeblieben ist. Endlich aber entsprach dieser Stil der kontrapunktischen Gesangspolyphonie dem tiefsten Geiste der katholischen Kirche, aus dem heraus er nun auch seine höchste Vollendung erfuhr, während der Geist des Humanismus zu der echten Renaissanceoffenbarung der Oper führte. Zunächst aber wirkten sie beide zusammen zur neuen Achtung des Wortes, die ja für eine wahrhaft künstlerische Gestaltung von Gesangsmusik als einer Verbindung der Künste des Tones und des Wortes unerläßlich ist.

1. Die Textfrage

In der natürlichsten Verbindung von Wort und Ton, im Volksliede, steht auch das Verhältnis zwischen beiden Künsten auf einer gesunden Grundlage, von der aus der Künstler je nach seinen besonderen Absichten und den im jeweiligen künstlerischen Vorwurf liegenden Kräften, die nach beiden Richtungen hin fördernde, von beiden Künsten her befruchtete Form gewinnen kann. Das Volkslied kann so immer wieder ein Jungbrunnen werden, aus dem die in ihrer Hingabe ans Technische verstiegene Kunst den Trank der Natürlichkeit schöpfen wird. Nun blühte das Volkslied zur Zeit der niederländischen Schule in allen am Musikleben beteiligten Ländern, und daß auch die Kunstmusik seine Werte zu schätzen wußte, zeigt die ausgiebige Benutzung der Volksliedmelodik als thematisches Material. Aber hier ging die Entscheidung von einem geistigen Grundsatz aus. Es kam weniger auf die Musik des Volksliedes, als auf den Geist der Volkstümlichkeit an. Wie stark sie die musikalische Entwicklung befruchten konnte, zeigt in diesem 16. Jahrhundert der deutsche evangelische Kirchengesang. Aber gerade weil er dieser geistigen Kraft seine Richtung verdankte, gehört seine Behandlung in den nächsten Teil dieses Buches, trotzdem seine Ausbildung in die jetzt zu betrachtende Zeit fällt und die Ergebnisse in rein musikalischer Hinsicht sich mit den hier darzustellenden vielfach decken.

Auf die große Umwandlung aber in der musikalischen Hauptentwicklungslinie, die wir jetzt zu betrachten haben, hat das Volkslied nur eine den Komponisten unbewußte Einwirkung ausgeübt, auf die schon bei der Geschichte des deutschen Volksliedes (S. 153) hingewiesen worden ist. Die Verwendung dieses Melodiestoffes in der Kirche gebot sogar aus geistigen Gründen eine dem Wesen dieser urweltlichen Musik entgegengesetzte Behandlung. Einfacher war die Übernahme für die weltliche Musik; und wer dann hier gelernt hatte, dem Worte sein Recht zu geben, dem mochte auch wieder das Verständnis für die Schönheit und Bedeutsamkeit der durch die Gewöhnung gleichgültig gewordenen kirchlichen Texte aufgehen.

Daran hatten strenge kirchliche Geister und ernste Verehrer der Liturgie immer gemahnt; aber entscheidend für eine gesunde Auffassung der Textfrage

auch in der kirchlichen Kunstmusik wurde der Humanismus. Man darf über der Tatsache, daß der Humanismus sich vielfach als kirchenfeindlich erwies, nicht vergessen, daß auch weite Kreise der Geistlichkeit den humanistischen Bestrebungen zugeneigt waren. Denn an sich war ja die Verehrung der antiken Kunst und Literatur durchaus noch nicht unkirchlich; die Gegnerschaft erstreckte sich zunächst nur gegen Kunst und Wissenschaft des Mittelalters. Der Humanismus weckte vor allem auch das klare Gefühl für einfache und klare Kunstformen und eine ungemeine Hochachtung, ja leidenschaftliche Liebe für die Schönheit der klassischen Sprachen. So war es denn auch gerade das Sprachgefühl, das viele kirchliche Kreise gegen die Mißhandlung des Textes in der bisherigen kirchlichen Kunstmusik aufreizte. Bald erschien die Gleichgültigkeit wider den Text als ein „Barbarismus", gegen den sich der Widerspruch seit 1529 immer häufiger und heftiger erhob. Man mag in Raphael Molitors reichhaltigem Buche „Die nachtridentinische Choralreform" (1901, Bd. I. S. 120 ff.) die zahlreichen Belegstellen nachlesen. Es ist bezeichnend, daß man von vorneherein für den Musiker zur Bildungsfrage machte, ob er die Betonungsgesetze und mehr noch die der Quantität beobachtete. Gerade darin erkannte man bald den Gegensatz zwischen alter und neuer Kompositionsweise. So führt der in seinen Urteilen sehr vorsichtige Hermann Fink in seiner 1556 erschienenen „Practica musica" aus: „Waren die Alten in Behandlung der Proportionen und schwierigen Taktverhältnisse tüchtig, so nehmen die Neueren ihrerseits mehr auf den Wohlklang Bedacht und bemühen sich besonders mit aller Sorgfalt den Noten die Textworte zu unterlegen, so daß sie genau zu den Noten passen, und diese wiederum den Sinn der Worte und die verschiedenen Affekte möglichst klar zum Ausdruck bringen".

Auch diese Strömung, die die Kirchenmusik zur höchsten Höhe emportragen half, hatte ihren Ursprung in der Welt. Wir sehen hier die ersten Bestrebungen musikalischer Renaissance, im engeren Sinne einer Wiedergeburt der griechischen Musik. Da die Beispiele für solche fehlten, überwog die theoretische Spekulation, die aber richtig als wichtigsten Grundsatz erkannte, daß Metrum und Rhythmus der Poesie für die Musik bestimmend sei. Man griff deshalb gleich auf antike Gedichte zurück. Bereits 1507 hatte Petrus Tritonius unter dem Eindruck der Vorlesungen des Conrad Celtes horazische Oden in Musik gesetzt, „secundum naturas et tempora syllabarum et pedum", also „nach Beschaffenheit und Zeitwert der Silben und Versfüße". Hier gab es demnach gesungene Gedichte, nicht Musikstücke mit untergelegtem Text. Bald folgten andere derartige, in erster Linie für Schulen bestimmte Sammlungen. Und auch ein so trefflicher Satzkünstler wie Ludwig Senfl strebte in seinen 1534 erschienenen „Varia carminum genera" eine Art Musik an, die nicht nur auf den Unterschied der Silben Bedacht nahm, sondern sich in Rhythmus und Mensur durchaus vom Gedicht bestimmen ließ.

Das alles würde nicht viel bedeuten, wenn es sich in philologischen Lieb-

habereien einiger Altertumsschwärmer erschöpfte. Aber der Humanismus war in dieser Zeit noch nicht Philologie, sondern Leben. Und so handelte es sich denn auch hier in Wirklichkeit nicht bloß um Akzent und Quantität, um Aussprache und Deklamation, sondern um eine ganz andere, eine durchgeistigtere Auffassung von der Aufgabe der Musik. „Die Rücksicht auf den metrischen Bau dieser Oden war bei Tritonius und seinen deutschen Nachfolgern von künstlerischen Motiven eingegeben. Nicht eigentlich um die Barbarismen der früheren Schule zu vermeiden, sondern um die Musik auf längst vergessenem Pfade zur Höhe altklassischer Schönheit und dem erträumten Wunderbilde der Antike zurückzuführen, wurde auf das Wort, auf Silben und Versfüße soviel Gewicht gelegt. Die Ode sollte auch in der Musik in ihr altes Recht wieder eintreten. Der metrischen Form des Textes zulieb opferte man den Reichtum polyphoner Stimmentfaltung. Imitation und Kontrapunkt verloren an Wert, das Wort aber stieg in der Bedeutung. Das formale musikalische Element zu beschränken und dem Worte, dem Wortsinn mehr Ausdruck zu verleihen, zu einer lebendigeren und unmittelbareren Wirksamkeit zu verhelfen, war der leitende Gedanke hier wie dort. Die Aufgabe, welche Komponist und Sänger in ihrer Kunst zu erfüllen hatten, trat in ein anderes Licht. Bisher bestand sie für den Komponisten mehr darin, einen geschickt gewählten cantus firmus künstlerisch auszuführen. Aus ihm entwickelten sich die Stimmen. Der cantus firmus gab durch sich selbst oder seinen Kontrapunkt die musikalische Form und somit das Gewand auch dem Worte. Das musikalische Thema blieb, wenn die Worte und ihr Sinn wechselten." (Molitor, „Nachtridentinische Choralreform". I. 142.) Dieser bisherigen Vorgenauer Alleinherrschaft der Musik gegenüber faßt der temperamentvolle Vicentino in seinem Hauptwerke „l'antica musica" ihre Aufgabe dahin, daß „die Musik im Gesange keinen anderen Zweck habe, als den Gedanken, der in den Worten schlummert, und die verschiedenen darin ausgedrückten Leidenschaften und deren Effekte mit dem Ton darzustellen". Damit war der bisherigen Art, die Musik sich rein formal aus einem cantus firmus entwickeln zu lassen, der Krieg erklärt; die Musik sollte die Gesetze ihrer Entwicklung vielmehr aus dem Text erhalten.

Derselben Auffassung begegnen wir nun auch in kirchlichen Kreisen. Am bekanntesten ist der beredte Klagebrief über die kirchenmusikalische Notlage, den Bischof Cirillo Franco am 16. Februar 1549 von Loreto aus in die Welt sandte, also kurz bevor Palestrinas Tätigkeit begann. Voller Bewunderung schildert Franco den Eindruck, den die altgriechische Musik auf die Gemüter ihrer Zuhörer ausgeübt habe. Aber damals habe auch der Ausdruck alles gegolten. Je nach der Bedeutung des Wortes habe auch die Musik einen anderen Charakter angenommen. Jetzt aber gingen Kyrie und Gloria, Bußgebet und Jubelgesang aus der gleichen Tonart, als ob man so Verschiedenartiges mit Gleichartigem ausdrücken könnte. Aber das sei ja gerade das

Schlimme, daß es diesen Komponisten (der niederländischen Schule) gar nicht auf den Ausdruck ankomme. „Sie setzen ihre ganze Seligkeit nur in das eine, daß ihr Gesang genau die Regeln der Fuge befolge und der eine Sabaoth singe, während der andere noch Sanctus spricht und ein dritter schon Gloria tua beginnt. Dabei brüllen, heulen, jammern sie, daß der Zuhörer versucht ist mehr an Katzen im Januar, als an duftende Maiblumen zu denken." Franco läßt auch die Berufung auf den Choral nicht gelten, der ja die gleiche Behandlung der Tonarten zeige und sich auch nicht bemühe, jedes Textwort genau auszudrücken. Auch der Choral befriedigt diesen Bischof, der übrigens in dieser Zeit hierin nur die Meinung weiter kirchlicher Kreise vertritt, ganz und gar nicht. „Er ist keineswegs so tief, daß er nicht um ein Bedeutendes könnte reicher und tiefer sein, wenn nur einmal ein Musiker sich vornähme, diese Melodien der antiken Musik mehr anzupassen."

All Heil ward also von der antiken Musik erwartet, trotzdem man sie gar nicht kannte, nur weil man wußte, daß in ihr der Text vorgeherrscht hatte, woraus man schloß, daß ihr alles auf den Ausdruck und nicht auf die Form ankam. Man sieht hier durch alle humanistische Bildung die durchaus neuzeitliche Sehnsucht nach seelischem Ausdruck als treibende Kraft. Einstweilen aber hielt man sich ängstlich ans Wort und verfiel bald grober Einseitigkeit. „Bald wurde das Wort, was früher vielen die kontrapunktische Technik war, ein Spielzeug geschmackloser und unwürdiger Spielereien. Nicht nur Worte, welche Affekte und Gemütsbewegung besagen, sondern auch jene, die eine lokale Bewegung der Höhen- und Tiefenverhältnisse andeuten (wie Berg, Tiefe, Abgrund), sollten musikalisch dargestellt, in Tonfarben gemalt werden. Eher begreift man solche „Schilderungen" bei Worten, welche den Grad der Geschwindigkeit angeben (schnell, langsam); schwieriger wurde die Aufgabe bei Begriffen wie Abend, Morgen, und doch sollten auch sie aus den Tönen „herausgehört" werden. Den Triumph dieser neu-musikalischen Leistungen bildete die Interpretation der Begriffe Tag, Licht, Nacht, Dunkelheit. Was hier die Klangwirkung nicht „auszusprechen" vermochte, tat die Farbe der geschriebenen und gedruckten Noten." (Nach Joh. Nucius': Musicae poeticae sive de compositione cantus praeceptiones absolutissimae 1613. Vgl. Molitor a. a. O. I. 148.)

Daß diese Richtung trotz ihres berechtigten Kerns so schnell einer ebenso schlimmen Äußerlichkeit verfiel, wie die bekämpfte, lag daran, daß die Musik, wie sie nun einmal sich entwickelt hatte, zur Erfüllung dieser Ziele ungeeignet war. Das war ja eine ganz andere Welt als die, in der die Polyphonie herangereift war; es bedurfte einer auf ganz anderer Grundlage aufgebauten Musik, um diese Sehnsucht zu befriedigen. Bevor man aber zu diesem monodischen Stil, zur instrumental begleiteten Einstimmigkeit kam, gelangte erst noch die kontrapunktische Polyphonie zur schönsten Entfaltung. Sie bewahrte die Vollendung der Form und gewann aus den Bestrebungen der neuen Zeit

die Anregung, diese Form mit dem ihr gemäßen Inhalt anzufüllen. Freilich dauert diese höchste Blüte nur wenige Jahrzehnte, eben nur so lang, bis jene sieghaften Gedanken der neuen Zeit die ihnen entsprechende Form gefunden hatten.

II. Neue Formen. — Das Madrigal

Es ist selbstverständlich, daß die weltliche Gesellschaft mit dem Erstarken ihres Selbstgefühls auch von der Musik eine ihrer Eigenart entsprechende Bereicherung der Geselligkeit verlangte. Auch wenn man gewillt war, den in der Kirchenmusik bewährten Stil zu übernehmen, bedurfte es doch anderer Formen, die natürlich ihrerseits wieder auf den Stil einwirkten.

Die die kirchliche Komposition beherrschende Form der Messe war vor allem zu lang. Neben ihr herrschte in der Kirchenmusik die Motette, die ursprünglich der weltlichen Musik angehört hatte. In der Kirche hielt sie sich bis zu Palestrina meistens an die dem gewählten Text verbundene Choralmelodie als Tenor. Da die Zahl dieser Text- und Melodievorlagen außerordentlich groß ist, beide im Laufe des Kirchenjahres beständig wechseln, bot die Bearbeitung der Choralvorlagen Anreiz genug. Die Erfindung eigener Melodien tritt hier darum erst spät ein. Von Vorteil wurde die Kürze der Stücke, weil sie eine erhöhte Beweglichkeit der Stimmführung bedingte.

Besonders bei den deutschen Tonsetzern trat in dieser Zeit die Messenkomposition hinter der Motette und der Bearbeitung weltlicher Lieder in den Hintergrund. So bei Heinrich Finck und Paul Hofheimer. Dieser, 1449 (1459?) im salzburgischen Radstadt geboren, kam früh an den Innsbrucker Hof und war seit 1490 bei Maximilian I. Organistenmeister. Er wurde um seiner Kunst willen im ganzen Lande geehrt, sogar geadelt und starb 1537 in Salzburg. Sein Ruhm beruhte auf seinem Orgelspiel, doch hat sich von seinen Werken fast nichts erhalten. Unter den Tonmeistern, die der Reformation ihre Dienste liehen, ragt hervor Ludwig Senfl, der, noch vor 1492 in Basel geboren, Meister Isaacs Schüler und 1517 sein Nachfolger als Hofkapellmeister bei Kaiser Max I. wurde. Doch trat er schon 1520 in die Dienste des Herzogs Wilhelm von Bayern, in denen er bis zu seinem 1555 erfolgten Tode verblieb. Senfl wirkte bahnbrechend auf dem Gebiet der Choralmotette, schuf auch Melodien zu Horazischen Oden, gab aber, wie sein Lehrmeister, das Beste in den anmutigen und vielfach den poetischen Stimmungsgehalt der betreffenden Gedichte getreu wiedergebenden Bearbeitungen von Volksliedern.

Rein musikalisch genommen war im allgemeinen die für die Textfrage so wichtige Odenkomposition wenig ergiebig. Das Hauptziel war hier die richtige Rhythmisierung der Versschemata; allerdings wurde dieser homophone Satz genau rhythmisierter Akkordfolgen für die spätere Zeit sehr fruchtbar. Gesungen wurden diese Oden hauptsächlich in den Schulen.

Ihren schönsten musikalischen Schmuck erhielt die weltliche Geselligkeit in einer Form der vokalen Kammermusik, als welche man das in Italien entwickelte Madrigal bezeichnen kann.

Im Madrigal vereinigt sich der musikalische Geist des Volksliedes mit der Kunstpoesie. Auch Italien hatte natürlich sein Volkslied. Da war die Frottole, für die man am besten die Übersetzung unserer deutschen Meister des 16. Jahrhunderts „Gassenhawerlin" beibehält. Denn das waren sie, wenn auch nicht im gemeinen Sinne, den die Bezeichnung heute hat. Der Name hängt wohl mit Frotta, d. i. Schwarm, Haufen, zusammen, bedeutet also das Lied der Masse. Man hat ihn fälschlich auch mit Frutto zusammengebracht, und die Bezeichnung „Früchtchen" auf den meist recht losen Inhalt dieser scharf zugespitzten Schnaderhüpfl bezogen. Etwas höher standen die Vilanellen, Dorf- oder Bauernlieder, wenngleich auch sie noch derb genug waren. Sie, wie die Tanz-, Schiffer-, Mai- und Maskenlieder, wie andere Gattungen des italienischen Volksliedes benannt werden, wurden ähnlich wie die deutschen Volkslieder auch zu Tenören für mehrstimmige Bearbeitungen benutzt. Da es aber hier auf Verständlichkeit des meist recht witzigen Textes ankam, so bewegte sich der Kontrapunkt in den einfachsten Formen, wie sie z. B. die neun Bücher derartiger „Frottoles" zeigen, die Petrucci 1504—1508 im Druck herausgab. Da kann man auch verfolgen, wie in steigendem Maße die Oberstimme an Bedeutung gewinnt.

Gegenüber diesen derbsinnlichen Volksliedern haben wir im Madrigal das fein erotische Kunstgedicht. Eine Art Seitenstück zum Sonett, besteht es aus vier bis sechzehn durch den Reim kunstvoll ineinander verschlungenen Zeilen und singt vom cor gentile, dem von edler Liebe erfüllten Herzen. Wahrscheinlich hängt der bis ins 13. Jahrhundert zurück zu verfolgende Name mit mandra, die Herde, zusammen und bedeutet demnach Schäferlied. Früh war es aus der Provence nach Italien gekommen. Tasso und Petrarca waren Meister in diesen kleinen Gedichten, deren Vertonungen sich schon unter den früh-florentinischen Gesangsstücken mit Instrumentalbegleitung finden (vgl. S. 190); die musikalische Form, in der es die Welt eroberte, erhielt es jetzt in Venedig. Der Satz schwankt zwischen drei und acht Stimmen, doch ist die Fünfstimmigkeit am beliebtesten. Willaert erwarb sich große Verdienste um die Gattung, wenn es auch bereits vor ihm mehrstimmige Madrigale gab, wie die älteste auf uns gekommene Sammlung von 1533 beweist. Zum entscheidenden Erfolg verhalf dem Madrigal ein anderer Niederländer, Jakob Arkadelt, der seit 1536 in Italien wirkte und von 1540 ab ein Jahrzehnt Singmeister der cappella Giulia in Rom war. Unter seinen Kompositionen nehmen die Madrigale, die er seit 1539 in mehreren Büchern veröffentlichte, den ersten Platz ein. Von nun an erschienen Tausend solcher Lieder, in denen sich fast alle Tonsetzer der Zeit betätigten. Am berühmtesten wurde in Italien Luca Marenzio (etwa 1560—1599), den seine Zeit-

genossen als il piu dolce cigno, den allersüßesten Schwan feierten. Er hat von 1580 ab eine Unzahl von Madrigalen veröffentlicht, deren außerordentlicher Erfolg auch uns begreiflich erscheint. Denn er war eine echte Lyrikernatur, und wenn es wahr ist, daß sein früher Tod durch das Herzeleid über die Unmöglichkeit seiner Verbindung mit der Geliebten verursacht wurde, so hätten wir in seinen süß schwärmerischen, etwas sentimental angehauchten Weisen den getreuen Widerhall des eigenen Erlebens. Noch kühner, als er, in der zielbewußten Verwendung der Chromatik war Gesualdo, Fürst von Venosa (1560—1641).

Die Blütezeit des Madrigals hielt noch im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts an. Dann mußte es allmählich vor dem einstimmigen Lied und vor neuen Formen der Kammermusik weichen. Nur in England bewahrte es seine Beliebtheit. Zwar wirkten auch hier die bedeutendsten Meister der Gattung Thomas Tallis († 1585), William Byrd (1543—1623), Thomas Morley (1557—1602) und John Dowland (1562—1626) am Ausgang des musikalischen Mittelalters, aber dank der 1741 gegründeten „Madrigal Society" in London wird der Madrigalgesang bis heute gepflegt. Übrigens hat sich auch bei uns in Deutschland neuerdings die Pflege des Madrigalgesangs wieder gehoben (A. Barths „Madrigal-Vereinigung" und Thiels „Madrigalchor" in Berlin).

Die kaum übersehbare Zahl der Madrigalkompositionen erklärt sich natürlich nicht bloß aus der starken Nachfrage, ist vielmehr ein Zeichen des Wachsens echt musikalischen Empfindens. Denn hier wurde der Tonsetzer zum Tonfinder. Und darin liegt die Bedeutung des Madrigalstils innerhalb der kontrapunktischen Musik. Der Tenor war hier nicht gegeben, sondern die eigene Erfindung des Komponisten, dem sowohl der Text wie die Melodie wichtig war. Deshalb strebte er einerseits nach charakteristischer Vertonung des Textes — man verfiel dabei gelegentlich ins Maßlose einer kleinlichen Tonmalerei — andererseits ist die kontrapunktische Stimmführung klarer und durchsichtiger. Auch wo sie sehr kunstvoll ist, wird die Kunstfertigkeit nie Selbstzweck. Eine bewegte Rhythmik belebt diese anmutigen Schöpfungen, in denen die Melodie oft ganz deutlich aus den übrigen Singstimmen hervortritt und immer häufiger der Oberstimme zugeteilt wird. Oder man läßt sie allein singen, während die anderen Stimmen von Instrumenten ausgeführt wurden. Ja man übertrug alle Begleitstimmen auf ein Instrument, Laute oder Klavier, und hatte so wenigstens äußerlich den einstimmigen Gesang mit Begleitung, als dessen Anbahner das Madrigal erscheint. Außerdem wurden auch zahlreiche Madrigale aneinandergereiht und einzelne mit Begleitung der Instrumente, andere als Chöre vorgetragen. Diese Gestalt bereitete lange vor 1600 die Oper vor. So wirken hier im alten Formengewande, z. T. auch in leichter Abwandlung alter (florentiner) Gepflogenheiten, schon die musikalischen Kräfte der neuen Zeit.

Sechstes Kapitel

Die Vollendung der kontrapunktischen Polyphonie durch Palestrina

1. Zum psychologischen Verständnis des Palestrinastils

Wenn wir die Einheit aller Kunst begriffen haben und in den einzelnen Künsten dieselbe menschliche Schöpferkraft nur nach verschiedenen Richtungen hin wirksam sehen, so mag es zunächst überraschen, daß die großen Ideen der Kulturentwicklung in der Musik immer zuletzt, oft viel später als bei den bildenden Künsten und in der Dichtung, zum Ausdruck gelangen. Wir brauchen für die Beispiele nur eben zuzugreifen. Der Höhepunkt der musikalischen Romantik in Richard Wagner liegt zwei Menschenalter später als in der Dichtung; Wagners ideale Mythendichtung und Sagenbildung fällt mit den realistischen Ergründungen pathologischer Seelenzustände (Hebbel) zusammen. Selbst Webers Volksliedramatik im „Freischütz" kommt Jahrzehnte nach Herder und Bürger, trotzdem das Volkslied doch immer „gesungen" worden war. Als Beethoven die Sturm- und Drangperiode der Musik durchkämpfte, lag die Literatur bereits in den kühlen Banden des Klassizismus, und auch das faustische Titanentum hatte schon die dichterische Gestaltung erhalten. Mozarts Welt sehen wir in den Bildern der Watteau, Pesne und Lancret, der Maler der vorangehenden Generation. Wer erkennt nicht in Händel den Typus der künstlerischen Herrennatur der Renaissance? Johann Sebastian Bachs kerngesunder Urkraft und von jeder Sentimentalität freien Innigkeit tut man sehr unrecht, wenn man ihn immer wieder mit dem Pietismus zusammenbringt; er geht vielmehr auf Luthers Art zurück, man könnte ihn am ehesten Dürer vergleichen, in der Formengebung wird man sogar an die reinste deutsche Gotik denken. Für Mozart und Beethoven sind die Vergleiche mit Raffael und Michelangelo fast Gemeinplätze geworden. Auch die mächtige Bewegung der Renaissance hat in der Musik einen eigenartigen Ausdruck erst gefunden, als in den übrigen Künsten das Barock in voller Herrschaft war. Diese Erscheinung beruht aber keineswegs auf einer Art geistiger Rückständigkeit der Musik, sondern hat ihren tiefsten Grund im Wesen der Musik selber. Diese ist ja die Kundgebung des Unaussprechlichen, des Geheimsten und Innerlichsten jeder Idee. Sie ist nach Schopenhauer diese Idee selbst und nicht, wie die anderen Künste, Abbild einer solchen. Darum erfolgt die Aussprache in der Musik erst, wenn die Idee ganz Leben geworden ist, wenn die Seele so voll von ihr ist, daß sie davon überfließt. Darum haben wir in der Musik auch die auffällige Erscheinung, daß jeder der Großen seelisch eigentlich etwas ganz Neues gibt. Das Auftauchen dagegen einer Idee, einer Stim-

mung, einer Vorstellung, ihr allmähliches Wachsen bis zum vollen Erblühen, wie wir es in allen anderen Künsten sehen, gibt es in der Musik nicht. Man spricht zwar auch hier von Vorbereitern und Vorläufern Bachs, Glucks, Mozarts, Beethovens, Wagners. Aber das ist einseitig und ungerecht, weil dabei das eigentlich Musikalische übersehen wird. Vorbereitet wird vor allem die Technik, weil der Intellekt die künftige Aufgabe erkennt. Der Intellekt ist aber nicht musikalisch; das Seelische dagegen, also eben das Musikalische, wirkt dann beim endlich erscheinenden Künder als völlig neue Offenbarung. Glucks Deklamationsstil in der Oper war von Lully und anderen vorbereitet; daß bei ihm die Musik zur psychischen Analyse wird, ist völlig neu. All' die Organisten, Fugen- und Kantatenkomponisten vor Bach tragen ihm das Material herbei. Der Bau, den er damit ausführt, ist etwas völlig Neues, der seelische Gehalt seiner Werke zuvor ungeahnt. Mozarts Oper ist etwas ganz anderes, als die vorangehenden italienischen Opern und deutschen Singspiele. Beethovens Sinfonie ist von Haydn und Mozart formal vorgebildet, sein „Dichten in Tönen" war neu. Man kann Weber und Marschner als Vorstufen Wagners betrachten; man kann hundert Einzelheiten aufweisen, die sie vorweggenommen haben, — aber der seelische Inhalt von „Tannhäuser", „Tristan und Isolde", ja sogar vom „Fliegenden Holländer", wo sich bei Schritt und Tritt auf Marschner verweisen läßt, ist zuvor unerhört. Ich weiß, das alles ist mehr Gefühlssache, als daß es sich im einzelnen aufzählen läßt. Man spürt immer schmerzlich die Wahrheit des Wortes von H. St. Chamberlain, daß weil die Musik die Kundgebung des Unaussprechlichen ist, sich wenig oder nichts Bestimmtes über Musik sprechen läßt. Übrigens reicht, wiederum in keiner Kunst so wenig wie in der Musik, alle Vorarbeit nicht einmal fürs Technische aus. Nirgendwo sind die größten Meister zugleich so die größten Erfinder und Handhaber alles Technischen, wie in der Musik. Sie sagen eben etwas zuvor völlig Ungekanntes, und darum reden sie auch eine neue Sprache.

* * *

Ein „technischer Erfinder" ist **Palestrina** nicht gewesen; er redet in der Musiksprache, die die niederländischen Künstler geschaffen haben. Das bleibt bestehen, auch wenn die niederländische Polyphonie mehr oder weniger instrumental ausgeführt wurde. Wenn ihn trotzdem schon seine Zeitgenossen als Stilbildner betrachteten, so geschah es, weil sie vor allem den neuen Inhalt fühlten, den er mit den bekannten Worten kundgab. Dieser Inhalt war aber nicht subjektives Bekenntnis einer nach Befreiung ringenden Künstlerseele, sondern Aussprache einer Weltanschauung, die an drei Jahrhunderte früher ihre stärkste Entfaltung gefunden hatte. Hier liegt doch der seltsamste Fall jenes Späterkommens der Musik vor, von dem die Geschichte zu berichten weiß. Denn der mittelalterliche Geist findet seinen höchsten musikalischen

Ausdruck in dem Augenblick, wo auch bereits die Musik den Renaissancegeist der Neuzeit auszustrahlen beginnt. Ja dieser neue Geist trägt sogar wesentlich dazu bei, daß gerade jetzt das mittelalterliche Seelenleben noch einmal höchsten künstlerischen Ausdruck findet. Freilich ist diese Erscheinung nicht Wirkung jener Ursache, sondern Gegenwirkung. Palestrina ist durchaus eine Erscheinung der Gegenreformation; daß ihn das tridentinische Konzil vor die wichtigste Aufgabe seines Lebens stellte, ist nicht Zufall, sondern wirkt wie innere Notwendigkeit. So steht Palestrina auf derselben Welle der Kulturbewegung, wie Calderon de la Barca. So steht also auch Palestrina durchaus in seiner Zeit; aber er sieht zurück, nicht vorwärts; er strebt nicht nach der Schöpfung eines Neuen, sondern nach der höchsten Vollendung des Alten: Restauration, nicht Reformation.

Wie im vorigen Kapitel ausgeführt wurde, war einer der stärksten Antriebe zu dieser Art Musik die der neuen Zeit und ihrer humanistischen Bildung angehörige Wertschätzung des Textes. Aber dieses neuzeitliche Element bleibt für Palestrina und seine Schule durchaus bloß äußerliche Anregung; innerer Antrieb war mehr die in der altchristlichen Kirche lebende Ehrfurcht vor dem heiligen Worte. Darum bleibt die „römische Schule" ganz konservativ, während die vom Geiste des humanistischen Lebens erfaßte „venezianische" ständig nach Neuem strebte. Man mag auch darauf hinweisen, daß bei den Dichtern der Gegenreformation die neuzeitlichen Elemente nicht nur in formaler, sondern auch in geistiger Hinsicht viel stärker seien, als bei diesen Musikern; daß man nimmermehr die Werke Calderons, wohl aber die Palestrinas als Ausdruck des mittelalterlichen Lebens fassen kann. Das kommt daher, daß die mittelalterliche Seele ihren künstlerischen Ausdruck in der Dichtung, wie in der bildenden Kunst, lange zuvor gefunden hatte, nicht aber in der Musik. Denn im Choral lebt wohl das einfache Empfinden der frühchristlichen Welt, nicht aber das in mancher Hinsicht sehr verwickelte und jedenfalls sehr zum System ausgebaute des hohen Mittelalters. Alle Kunstentwicklung bedingt ein Fortschreiten. In Wolframs „Parzival" oder Dantes „Göttlicher Komödie" hatte der mittelalterliche Geist seine kühnsten Höhenträume, seine tiefste Seelenkenntnis dichterisch gestaltet. Die Musik aber stand jetzt zum ersten Male vor dieser Aufgabe der Darstellung seelischen Lebens. Und das bedeutete in jedem Sinne einen künstlerischen Fortschritt, selbst wenn es das seelische Leben einer „überwundenen" Zeit gewesen wäre, was bei Palestrina nicht der Fall war, da er das religiöse Empfinden des Mittelalters in jener Tiefe ausschöpfte, wo alles zeitliche Begrenztsein aufhört.

Daß die Musik aber erst so viel später an diese Aufgabe treten konnte, hat seinen Grund darin, daß zuvor die Ausarbeitung einer dafür ausreichenden Technik nötig gewesen war. Um ein einzelnes Gefühl zum Ausdruck bringen zu können, reichte die Einstimmigkeit wohl aus; das zeigt der Choral,



wie das Volkslied. Um aber das seelische Leben künden zu können, dazu mußte die Musik polyphon werden. Die Musik hatte diese Notwendigkeit erkannt. Da sie aber für ihre Technik keine Vorbilder gehabt hatte, wie die anderen Künste in den Musterleistungen der Antike, da sie etwas durchaus Neues sich erschaffen mußte, ging es nicht nur viel langsamer vorwärts, sondern man verfiel auch dem Irrtum, diese mühselig errungene Technik sei bereits Kunst. So erklärt sich die einseitige Bevorzugung der Technik bei den Niederländern. Es war schließlich soweit gekommen, daß Goethes Wort sich bewahrheitete: „Die Technik wird zuletzt der Kunst verderblich". Hier mußte erst wieder einer kommen, der zeigte, daß alle Technik nur Mittel zum Zweck, aber nie Endzweck ist. Ins Musikalische übertragen heißt das, es mußte das Bewußtsein geweckt werden, daß alle Künste des polyphonen Satzes nur dann berechtigt seien, wenn sie das natürliche Gewand eines geistigen Inhalts werden.

Wo hätten die Niederländer diesen starken Inhalt finden sollen! Die Musik war ja fast ausschließlich Kunst der Kirche. Wie traurig aber war es um die seelische Vertiefung des kirchlichen Lebens vom Ende des 14. bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts bestellt! Es war ja auch hier alles mehr äußere Form, zuweilen freilich sehr schöne Form, aber ohne lebendigen Inhalt. Darum sehen wir, wo in der niederländischen Musik der Gefühlsgehalt über den Formalismus siegt, z. B. öfters bei Josquin, die Regungen eines germanischen Subjektivismus. Das ist durchaus persönlich, aber nicht kirchlich, ja sogar dem Kirchlichen widerstrebend. Darum kam auch für die niederländische Tonkunst die Besserung nicht aus dem kirchlichen, so oft auch innerhalb der Kirche die Mahnworte erschallten, sondern aus dem weltlichen Leben. Die Palestrina-Schule dagegen erwuchs aus der Kirche; sie war die Blüte der neu erwachten Kirchlichkeit; sie allein schuf darum auch eine rechte, dem katholischen Grundsatz der Allgemeinheit entsprechende Kirchenmusik.

Die Allgemeinheit aber schließt aus allen Subjektivismus, alle Nationalität, ja auch alle zeitliche Begrenzung. Diese Allgemeinheit ist letzterdings ein Losgelöstsein von allem Irdischen. Und hier haben wir ja auch den Kern der mittelalterlichen Weltanschauung, deren „Metazentrum" nicht auf der Erde, sondern im Jenseits liegt. Zeigt uns doch sogar auch der in irdischen Geschäften wohlbewanderte und hartgeprüfte Dante den Menschen wohl in Hölle, Fegefeuer und Paradies, aber nicht auf der Erde. Thibaut, der scharfsinnige Heidelberger Jurist, der von seiner nüchternen Berufsarbeit in der erhabenen Welt Palestrinas Erholung fand, bringt den Palestrinastil sehr richtig mit der lateinischen Liturgiesprache zusammen, die ja auch keines Menschen lebende Sprache mehr sei und doch oder gerade deshalb jedem ein gewisses Gefühl von Ewigkeitswerten des in ihr Gebeteten erweckte. Dann fährt er fort: „Die echte geistliche Musik ist weder durchaus mannigfaltig, noch leidenschaftlich, weil ihr Gegenstand einfach überirdisch ist. Sie setzt also ein

tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines Gemüt und eine gediegene Macht der Seele voraus, welche das Erhabene lang unvermischt vertragen kann und durch die Inbrunst nicht zur weltlichen Leidenschaft hingerissen wird." („Über Reinheit der Tonkunst," Heidelb. 1825.) Es ist sehr lehrreich, neben diesem Mann der Wissenschaft noch zwei schöpferische Musiker diese Eigentümlichkeit des Palestrinastils betonen zu hören: den Romanen Charles Gounod und den Germanen Richard Wagner. Der erstere berichtet in seiner „Vie d'un artiste" über den Eindruck, den er in der sixtinischen Kapelle empfangen: „Diese streng asketische, wie die Horizontlinie des Ozeans ebene und ruhige Musik, die bis zur Eintönigkeit friedlich, der Sinnlichkeit entbehrend und dessenungeachtet von einer zuweilen bis zur Ekstase gesteigerten Intensität der Vergeistigung ist, machte zuerst einen seltsamen, fast unangenehmen Eindruck auf mich... So sonderbar der mir unerklärliche Eindruck aber auch war, ich ließ mich nicht abschrecken, ging immer und immer wieder hin und konnte schließlich ohne diese Musik nicht mehr leben." (Deutsche Übers. Breslau 1896 S. 64). In eigenartiger Weise hat Richard Wagner das „Unzeitliche", Ewige dieser Musik erfaßt: „In diesen berühmten Kirchenstücken Palestrinas ist der Rhythmus nur erst noch durch den Wechsel der harmonischen Akkordfolgen wahrnehmbar, während er ohne diese, als symmetrische Zeitfolge für sich, gar nicht existiert; hier ist demnach die Zeitfolge noch so unmittelbar an das an sich zeit- und raumlose Wesen der Harmonie gebunden, daß die Hilfe der Gesetze der Zeit für das Verständnis einer solchen Musik noch gar nicht zu verwenden ist. Die einzige Zeitfolge in einem solchen Tonstücke äußert sich fast nur in den zartesten Veränderungen einer Grundfarbe, welche die mannigfaltigsten Übergänge im Festhalten ihrer weitesten Verwandtschaft uns vorführt, ohne daß wir eine Zeichnung von Linien in diesem Wechsel wahrnehmen können. Da nun diese Farbe selbst aber nicht im Raume erscheint, so erhalten wir hier ein fast ebenso zeit- als raumloses Bild, eine durchaus geistige Offenbarung, von welcher wir daher in so unsäglicher Rührung ergriffen werden, weil sie uns zugleich deutlicher als alles andere das innerste Wesen der Religion, frei von jeder dogmatischen Begriffsfiktion, zum Bewußtsein bringt." (R. W., „Beethoven", Gesammelte Schriften 3. Aufl. IV. S. 79.)

Man wird auch den letzten Satz dieser Ausführungen unterschreiben, insofern eben keine wirklich künstlerische Musik in „dogmatischen Begriffen" stecken bleiben kann, sondern immer zum religiösen Gefühlsgehalt durchdringen muß. So weist Artur Seidl mit Recht am Schluß einer Abhandlung über Joh. Seb. Bachs „Hohe Messe" auf diese Palestrinastelle hin und meint von Bach: „also auch dieser, so gerne auf das evangelische Bewußtsein eingestempelte Genius ein universaler Geist über den Konfessionen — jenseits von Protestantisch oder Katholisch?!" (Wagneriana I. S. 91.) Aber beides ist nur soweit wahr, als man bei diesen Konfessionen ihre dogmatische Fassung sieht. In ihrem geistigen und seelischen Gehalt dagegen stehen beide Kom-

ponisten weit voneinander auf durchaus getrennten Gipfeln und zwar gerade ihrer religiösen Verschiedenheit wegen. Freilich wird man hierbei beim Protestantismus eines Bach an den subjektiven, durchaus nur persönlichen Charakter des ganzen religiösen Empfindens denken, während man in Palestrina den vollendetsten Ausdruck des katholischen d. i. allgemeinen in der Kirche vereinigten Sehnens zur Gottheit sehen muß.

Die Verschiedenheit des geistigen Grundgehalts bringt notwendigerweise eine Verschiedenheit des musikalischen Charakters der Polyphonie der beiden Meister mit sich. Dient Bach die Mehrstimmigkeit zur Vereinigung verschiedenster Individualitäten, ja schroffster Gegensätze — man denke z. B. an das Gegeneinander der Chormassen in der zweiten Hälfte der Matthäuspassion —, so zeigt die Polyphonie Palestrinas „die Vielmenschlichkeit zu einem Gefühlsausdrucke geeinigt, dessen Gegenstand nicht das individuelle Verlangen als Kundgebung einer Persönlichkeit, sondern das individuelle Verlangen der Persönlichkeit als unendlich verstärkte durch die Kundgebung genau desselben Verlangens von einer ganz gleich bedürftigen Gemeinsamkeit war". (Rich. Wagner, „Oper und Drama". Ges. Schr. IV. 161.)

So können wir uns aus rein musikalischen Gründen wie aus den Verhältnissen der Gesamtkultur erklären, weshalb die Erscheinung Palestrinas so spät kam, und verstehen die seltsame Tatsache, daß der größte Musiker der Zeit, in der die Musik der Neuzeit alle ihre Wurzeln hat, ein mittelalterlicher Geist ist. Darum erkennen wir auch in Palestrina ausschließlich den Abschluß einer großen Periode unserer Musik.

II. Der Übergang der musikalischen Vorherrschaft an Italien

Wieder stehen wir vor einem bedeutsamen Wechsel des Schauplatzes. Die in ihrem inneren Werte gekennzeichnete Entwicklung aus der Kunst der Niederländer zur Kunst Palestrinas erfährt die Musik im 16. Jahrhundert in Italien, auf das auch noch für das darauffolgende Jahrhundert die Führerschaft in der Musik übergeht. Sicherlich hat schon zur Zeit der ältesten niederländischen Schulen Italien neben den hervorragenden Theoretikern, deren Namen uns überliefert sind, auch tüchtige Tonsetzer hervorgebracht. Aber diese haben sich dem überragenden Einfluß der Niederländer gebeugt, was sich auch darin kundgibt, daß diese die wichtigsten musikalischen Stellen in Italien innehatten. Erst nach der Reformation wird Italien für die Musik bedeutsam und zwar nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin, gemäß den beiden starken Kulturkräften, die in ihm wirkten. Die eine ist die Erstarkung der katholischen Weltanschauung des Mittelalters, die andere der weltliche Geist der Renaissance. Vielleicht zeigt sich diese Doppelbewegung nirgendwo so deutlich, wie in der Musik: in Italien reift die mittelalterliche Polyphonie in Palestrinas Stil zur schönsten Verklärung katholischer Kirchlichkeit zur selben Zeit,

wie es mit der Ausbildung der Monodie, also des einstimmigen von Instrumenten begleiteten Gesanges, der Weltlichkeit ihr musikalisches Ausdrucksmittel schafft. Das geschieht in der Tat gleichzeitig, wenn es auch den Tonsetzern dieser Zeit gar nicht zum Bewußtsein kam, daß die nach verschiedenen Seiten hin arbeiteten, daß in ihnen einander feindliche Kräfte wirkten. Sicherlich haben sich sogar die venezianische und die römische Schule für Bundesgenossen gehalten. Beide sahen ja den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit in der Kirchenmusik, beide arbeiteten an einer Veredlung der von den Niederländern überkommenen Technik. Aber der Geist in beiden war ein verschiedener, und so sind, trotz aller äußeren Ähnlichkeit, Venedig und Rom Gegensätze. Hier herrscht die mittelalterliche Kirchlichkeit, dort lebt selbst in den kirchlichen Formen der Geist der neuen Zeit, dessen der Allgemeinheit sichtbares Licht allerdings erst etwas später in Florenz aufleuchtete. Von

Venedig

im „16. Jahrhundert“ sagt Jakob Burckhardt, der glänzendste Schilderer der Kultur der Renaissance: „Unangreifbar als Stadt hat sie sich von jeher der auswärtigen Verhältnisse nur mit der kühlsten Überlegung angenommen, das Parteiwesen des übrigen Italiens fast ignoriert, ihre Allianzen nur für vorübergehende Zwecke und um möglichst hohen Preis geschlossen. Der Grundton des venezianischen Gemüts war daher der einer stolzen, ja verachtungsvollen Isolierung und folgerichtig einer stärkeren Solidarität im Innern.“ Venedig war damals schon die märchenhaft schöne Stadt mit herrlichen Bauten, mit einer noch herrlicheren Natur. Dazu der ungeheure Reichtum, der hier aufgestapelt war, der ständige Verkehr mit Fremden aus aller Herren Länder — ein Leben heiteren Genusses mußte sich hier entwickeln, ein Leben voll schimmernder Pracht und sinnlicher Schönheit. Und dies Leben spiegelte die hier wachsende Kunst. Nicht tiefe Gedankenprobleme, nicht nach innen bohrende Leidenschaft ist ihr Ziel; hier sucht eine spielende Phantasie nach Gebilden erquickender Schönheit, nach sinnlichem Prunk und leuchtender Lebensfreude. Die Bauwerke erglänzen im prunkenden Marmorkleid, die Malerei erschließt in gesättigter Farbenpracht alle Herrlichkeit blühender Formen. Hier war wahrlich nicht der Ort, wo die Musik zur Künderin mittelalterlicher Weltflucht werden mochte, noch gar wo sie aus einem Gegensatz zu den Strömungen der Zeit ihren tiefsten Gehalt hätte schöpfen können. In der Tat ist Venedig von dem Augenblicke an, wo es in die Musikgeschichte eintritt, der Schauplatz steter Neuerungen, die alle vom Geiste sinnlicher Schönheitsfreude eingegeben sind.

Dabei ist die „venezianische Schule“ eigentlich eine Kolonie der Niederländer. Ihr Gründer Adrian Willaert, Messer Adriano, wie ihn die Italiener mit Vorliebe nannten, wurde 1490 zu Brügge oder Roulers in Flandern geboren. Er hatte erst in Paris die Rechtswissenschaft studiert,

widmete sich aber bald ganz der Musik und kam 1516 nach Rom. Er mußte hier aber erfahren, daß auch schon damals der Zauber des Namens in der Kunst oft höher geschätzt wurde, als der eigentliche Wert des Kunstwerkes selber. Denn als er eine von der päpstlichen Kapelle gesungene Motette, „verbum bonum“, als seine Schöpfung nachweisen konnte, wurde sie gleich beiseite gelegt; man hatte bisher vermeint, es mit einem Werke des berühmten Josquin zu tun zu haben. Ein Jahrzehnt noch führte Willaert ein Wanderleben, bis er im Jahre 1527 als Kapellmeister an die Markuskirche in Venedig berufen wurde. Damit beginnt die „venezianische Schule“, trotzdem auch bereits früher die seit 1050 vollendete Kirche ein Mittelpunkt der Kirchenmusik, und das Kapellmeisteramt bei ihr eine der geachtetsten Stellungen gewesen war. Aber Willaert, dieser Niederländer, der niemals das Heimweh nach seiner Heimat los wurde, war der erste, der als Musiker vom venezianischen Leben bis ins Innerste ergriffen wurde. Gerade die sinnliche Farbigkeit tat es dem Sohne der meist in den Abstufungen eines einzigen Tones schwimmenden Niederlande an, und er suchte ihren Glanz auch in der Musik zu erreichen. Er benutzte dabei — und in solcher Ausnutzung zufälliger Verhältnisse offenbart sich ja immer das Genie — die bauliche Anlage der Markuskirche. Diese hatte in der Höhe der beiden Seitenapsiden zwei Musikgalerien, auf deren jeder eine Orgel aufgestellt war. Schon seit einem Menschenalter hatte man darum zwei Organisten, die abwechselnd ihr Amt versahen. Willaert kam nun auf den Gedanken, gleichzeitig auf jeder dieser Orgelbühnen einen Chor aufzustellen und diese beiden Chormassen gegeneinander im Wechselgesang auszuspielen, sie aber auch zur Steigerung zusammenwirken zu lassen. Letzterdings war das ja nur ein Wiedererwecken der ältesten christlichen Gewohnheit. Der Wechselgesang ist so alt, wie die christliche Kirche selbst, aber nur im einstimmigen Choral. Die kontrapunktische Polyphonie, bei der sich alle Stimmen um einen gegebenen Tenor herumdrängten, hatte den Wechselgesang ausgeschlossen.

In dieser Neubelebung steckt aber mehr, als eine bloße Ausnutzung gegebener Verhältnisse. Sie wäre nicht möglich gewesen, wenn nicht die Auffassung vom Wesen der Stimmführung eine andere geworden wäre. Gerade darin, daß die beiden Chöre sich auch wieder zur Erhöhung der Wirkung vereinigen können, offenbart sich bereits eine Erkenntnis des Wesens der Harmonie, in der die Einzelstimmen nicht mehr nach möglichst selbständiger Führung, sondern nach dem Zusammenschluß zu einem über allen Einzelheiten stehenden Ganzen streben. Die Venezianer jauchzten über diese neue Offenbarung sinnlichen Wohlklangs, den sie wie „trinkbares Gold“ schlürften. Aber Willaert ließ sich dadurch keineswegs zur Maßlosigket oder gar zur Einseitigkeit verleiten; er wollte durchaus nicht bloß Farben, sondern behielt auch die Architektur bei. Seine Chöre sind trotz aller Fülle durchsichtig klar, und er wußte die Steigerung der Massigkeit des Tones durch eine schärfere Rhyth-

mit wieder wettzumachen. Außerdem verwandte er große Sorgfalt auf die Deklamation, die Verständlichkeit des gesungenen Wortes. Aus alledem geht hervor, daß Willaert eine echte Musikernatur war, dem, trotzdem er alle kontrapunktischen Künste „handhabte, wie man einen Topf dreht", diese doch nie zur Hauptsache wurden. Darum griff er auch die Gelegenheit, die die weltliche Madrigalkomposition der Aussprache des persönlichen, durch keinen cantus firmus vorherbestimmten musikalischen Empfindens bot, alsbald auf und wurde, wenn auch nicht der Begründer, so doch einer der Bahnbrecher dieser für die Entwicklung so bedeutenden Form. Auch an der Entwicklung einer selbständigen Instrumentalmusik beteiligte er sich, wenn auch seine Orgelstücke noch sehr ungelenk sind. Es spricht dafür, daß in Willaert die tiefere Auffassung der Kompositionstätigkeit im Vergleich zur mehr kunsthandwerklichen älteren Art lebte, wenn sein Biograph, der große Theoretiker Zarlino, von ihm sagt: „Wenn Adriano komponierte, wandte er all sein Studium und seinen Fleiß an und erwog aufs Tiefste das Wesen der Aufgabe, ehe er sie zur Ausführung kommen ließ."

Willaert ist erst am 7. Dezember 1562 gestorben, und seine Persönlichkeit wirkte durch seine Schüler in Venedig noch lange nach seinem Tode fort. — Es ist für die Entwicklung bedeutsam geworden, daß diese Schüler fast alle Italiener waren, daß also das alte niederländische Element keine neue Stärkung erfuhr. Zwar der unmittelbare Amtsnachfolger Willaerts, Cyprian de Rore (1526—1565), war Niederländer. Aber auch ihn ergriff der venezianische Geist. Bei aller Tüchtigkeit seiner kirchlichen Kompositionen gibt er doch sein Bestes in den weltlichen Madrigalen, in denen seine leidenschaftliche Persönlichkeit eher zum Durchbruch gelangen konnte. Zur Verschärfung des Ausdrucks griff er auch die immer lebhafter Köpfe und Herzen bewegende Chromatik auf. Diese Sehnsucht nach den chromatischen Klanggeschlechtern der Griechen, die einen leichteren Wechsel der Tonarten begünstigten, war neben der höheren Wertschätzung des Textes eine Wirkung der Renaissance. Cyprians de Rore fünf Bücher chromatischer Madrigale bieten bei der Unbeholfenheit, mit der die neue Errungenschaft noch gehandhabt wird, an sich wenig Erfreuliches. Aber es darf nicht verkannt werden, daß gerade dieser Musiker in viel höherem Maße, als manche späteren, das Wesen der Chromatik erfaßte, indem er sie nicht bloß formal, sondern auch geistig verwendete, dadurch, daß er die bedeutendsten Textstellen oder einen starken Wechsel der Empfindung durch fremde Harmonien hervorhob. Auch der bedeutendste Theoretiker dieser Zeit, der das Wesen der Harmonie in der Dualität des Dur- und Mollsystems zuerst klar erkannte, Gioseffo Zarlino (1519—90), war Willaerts Schüler, und es stimmt zu diesem, daß er mit der Erkenntnis des Neuen gleichzeitig die glücklichste Darlegung der alten Lehre des Kontrapunkts verband. Die weiteren Schüler Willaerts führen uns schon immer mehr in die neue Zeit hinüber. So liegt Claudio Merulos (1533—1604)

Bedeutung in Solostücken, die er für die Orgel schrieb. — Venedigs bedeutsamste Meister aber wurden die beiden Gabrieli, Andrea und Giovanni, die mit der glänzendsten Beherrschung des alten Stils eine erfolgreiche Tätigkeit auf dem neuen Gebiete der Instrumentalmusik verbanden.

In den beiden Gabrieli gelangt das Streben nach Farbigkeit zum Siege. Der ältere, Andrea, war im venezianischen Stadtteil Canareggio (daher auch Andrea da Canareio) um 1510 geboren und wirkte von 1536 bis zu seinem 1586 erfolgten Tode an San Marco. Wenn er in seiner dreichörigen Komposition des 65. Psalms „deus misereatur nostri" über den gewöhnlichen Chor einen von hohen und darunter einen von tiefen Stimmen setzt, so erreicht er damit eine im Grunde ganz instrumentale Farbigkeit, wie sie erst in allerneuester Zeit wieder von Richard Strauß in seinen 16stimmigen a cappella-Chören angestrebt wurde. Seit 1566 war Andrea Organist an San Marco gewesen, und von hier aus drang sein Ruhm weit über die Grenzen seiner Vaterstadt, zumal auch nach Deutschland, wo er viele persönliche Beziehungen unterhielt. Aus aller Herren Länder strömten ihm die Schüler zu, die zu der Kunstfertigkeit in der Linienführung auch die glänzende Farbigkeit holen wollten. Aber den bedeutendsten derselben gab doch Venedig selbst. Es war Andreas Neffe Giovanni (geboren 1557, seit 1585 Organist an San Marco, gestorben am 12. August 1612 oder 1613), der den Gipfelpunkt der venezianischen Schule bedeutet. Bei ihm ist die Mehrchörigkeit zur höchsten Vollendung ausgebildet, und es ist gerade für die venezianische Art bezeichnend, daß bei ihm die Führung der Einzelstimmen hinter der Beherrschung der Chormasse zurücktritt. Man kann also sagen, daß nunmehr die Farbe über die Zeichnung das Übergewicht erlangt. In dieser Beherrschung der Chormasse braucht er allerdings den Vergleich auch mit keinem späteren zu scheuen. In seinen großen Werken bauen sich zuweilen vier vierstimmige Chöre zu einem Ganzen auf. In diesen Meistern lebt in gläubigem Gemüte die Vorstellung der singenden Engelschöre. Ihre ganze Musik ist ein einziges „Gloria in excelsis Deo". Diese Herrlichkeit Gottes zu verkünden, zu preisen, werden sie nicht müde: ein Loblied voll triumphierenden Stolzes, voll seligster Freude. Es ist nicht aufzuzählen, welchen Reichtum an Klangwirkungen dieser Meister durch die Verbindungen von Einzelstimmen der verschiedenen Chöre, das abwechselnde Gegeneinanderwirken der ganzen Einzelchöre, die Verteilung der Stärkegrade erreicht, bis endlich die ganze Masse sich zu einem, alle Welt umfassenden Loblied eint. Und auch das genügt ihm nicht zu dem vollen Ausdruck des Gotteslobes, er nimmt noch die Instrumente hinzu. Hier wird Erfüllung, was der Psalmist in begeisterten Gesichten erschaute: alle Kräfte der Erde vereinigen sich, dem Herrn ein neues Lied zu singen.

Das alles ist keineswegs bloß äußerer Glanz, bloß sinnliche Farbenpracht. Wie in den Gemälden Tizians, im Gegensatz zu denen seiner Nachfolger, die höchste Schönheit der Form nur der Ausdruck einer schönen Seele ist

so ist auch bei Giovanni Gabrieli alles mit Empfindung durchsättigt. Er konnte wie sein Oheim von sich sagen: „Mein Streben ist dahin gegangen, überall den wahren Ausdruck der Empfindung deutlich zu machen, wie es die Worte des Gesangs erheischen." Und in dieser Wahrheit des Ausdrucks stand ihm auch die höchste Einfachheit zu Gebote. Man sehe daraufhin sein sechsstimmiges „Miserere" vom Jahre 1597 an. Das Werk hat nur einen einzigen Satz; durch leichte Modulationseinschnitte wird die Komposition dem Gang der Dichtung gerecht. Die Musik ist von höchster Zurückhaltung. Alle dramatischen Akzente, jegliches grelle Licht ist vermieden, nur die zartesten Töne, ganz unscheinbare musikalische Mittel werden verwendet. Und doch welche Fülle des Ausdrucks in ihnen! Durch einen vollen, breiten Akkord hinter einer Pause drückt er die gesteigerte Inbrunst aus bei der Bitte „dele iniquitatem"! Wenn er im „quoniam iniquitatem ego cognosco" sich seiner Sündhaftigkeit bewußt wird, sagt er es deutlich durch einen halb verlegenen, halb hinfälligen chromatischen Tongang, und in erschütternder Selbsterkenntnis gesteht er in einfachen, schweren Akkorden „tibi soli peccavi". Dieses Werk ist ein ergreifendes Bußgebet, und es ist ein persönliches Bußgebet.

Darin, und nicht in dem glänzenden Gewande, liegt, wenn man ganz streng sein will, das Unkatholische dieser Kirchenmusik der letzten Venezianer. Ihre Musik ist individuell. Sie drücken die Gefühle der Liebe zu Gott, der zerknirschten Buße wie der begeisterten Anbetung, den Schmerz um seine oder seiner heiligen Mutter Leiden, den Jubel über ihre Erhöhung ebenso wahr und überzeugend aus wie Palestrina, und sie teilen dieses Gefühl auch der Gemeinde mit. Aber sie erreichen es durch die Gewalt des lyrischen Ausdrucks ihres persönlichen Empfindens. Sie beten ihre eigene Verehrung, sie künden ihre persönliche Liebe, sie bereuen ihre eigenen Sünden, und sie tun es so ergreifend, daß die Gemeinde sich mit ihnen zu gleichem Gefühl vereinigt. Die dem Katholizismus entsprechende Kirchenmusik aber ist jene, wo die Anbetung, die Reue der Gemeinde verkündigt werden. Nicht der einzelne soll die Gesamtheit zur Teilung seiner persönlichen Empfindungen zwingen, er soll vielmehr mit seinem ganzen Wesen in der Gemeinde aufgehen. Jenes ist Subjektivität, persönliches Menschentum; dem Wesen der Kirche entspricht Objektivität. Dadurch, daß ihr Gebet allgemein menschlich ist, wächst es über den einzelnen hinaus, wird es für das Gefühl des einzelnen zum Übermenschlichen. Diese Kirchenmusik findet ihre Ausgestaltung bezeichnenderweise im Mittelpunkt der katholischen Kirche, in

Rom.

Seitdem die Päpste aus Avignon nach Rom zurückgekehrt waren (1378), wurde ihre Kapelle zum Brennpunkt der musikalischen Entwicklung, wenn auch zunächst nicht schöpferisch, sondern empfangend. Schon unter den Avignoner Sängern, die Gregor IX mit nach Rom gebracht hatte, waren viele

Franzosen und Niederländer. Zumal letztere behaupteten auch in der Folgezeit das künstlerische Übergewicht. Übrigens bewährte Rom auch jetzt seine alte Anziehungskraft. Die bedeutendsten Talente der Zeit wetteiferten, auf seinem Boden zu arbeiten, während dieser selbst unfruchtbar blieb. Auch fast alle bedeutenden Meister der späteren sogenannten römischen Schule waren keine geborenen Römer, zum Teil sogar nicht einmal Italiener. Aber Rom besitzt eine ungeheure erzieherische Macht. Entscheidend ist dabei, daß diese niemals auf den Werten der Gegenwart, sondern auf denen der Vergangenheit beruht, auf der Gewalt der Überlieferung im Geist der Geschichte und in den Denkmälern derselben. Rom wird so zum besten Boden für eine klassische Kunst. Indem es der selbstherrlichsten Persönlichkeit eine Riesenfülle historischer Werte gegenüberstellt, dämmt es ganz von selbst die persönliche Willkür ein. Hier reift jene künstlerische Sachlichkeit, die keineswegs Kälte oder Akademikertum zu bedeuten braucht, die alles Überflüssige, alles Willkürliche meidet und die Notwendigkeit fühlt, daß Inhalt und Form sich völlig decken müssen, daß jener Inhalt von aller Willkür frei, etwas allgemein Menschliches sein müsse. Raffael in der Malerei, Palestrina in der Musik sind die reinsten Verkörperungen dieser römischen Kunst, in der die Persönlichkeit des Schaffenden ganz hinter der Schöpfung verschwindet, die dafür aber auch von aller Willkür, allem Nebensächlichen befreit erscheint.

So beruht denn auch die Arbeit, die die römische Schule für die Kirchenmusik geleistet hat, im wesentlichen darin, daß sie den von den Niederländern überkommenen Stil vereinfachte, ihn seiner krausen Einfälle und Künsteleien entkleidete. Es tritt dadurch an die Stelle einer verwirrenden Fülle von Einzelheiten eine weite, auf große Wirkung zielende Linienführung, mit ihr eine klare Schönheit sinnlichen Wohlklangs.

Mit Sixtus IV. (Papst von 1471—84) beginnt die berühmte Zeit der römischen Kapelle. Sie wird „sixtinische" genannt nach der von diesem Papst 1473 im Vatikan erbauten Kapelle, die zunächst als Aushilfe für St. Peter bestimmt war, dessen Umbau sich auf Jahrzehnte hinaus erstreckte. Der bescheidene Raum ist durch Michelangelos Gemälde (1508) zum hehrsten Heiligtum der Malerei erhöht worden. In ihm reifte auch die Kirchenmusik zu ihrer erhabensten Gestalt. Die päpstlichen Sänger, 24 an der Zahl, waren erst nur Geistliche; seit Paul III. (1513—34) kamen auch Weltliche hinzu, die später aber zeitweilig wieder weichen mußten. Die Oberstimmen wurden von Knaben gesungen, später von Falsettisten, bis im 17. Jahrhundert auch hier der Unfug des Kastratentums eindrang.

Der älteste bedeutende Vertreter der römischen Schule ist Constanzo Festa, der von 1517—1545 in der päpstlichen Kapelle wirkte. Ein vierstimmiges „Tedeum" von ihm wird noch heute bei der Fronleichnamsprozession in der Peterskirche gesungen. Bereits aus dieser Tatsache ergibt sich, daß der Stil der römischen Schule schon in ihren Anfängen den strengen kirchlichen



Giovanni Pierluigi Palestrina

Vorschriften, wie sie auf dem Konzil von Trient festgelegt wurden, Genüge tat. Im höchsten Maße ist das der Fall in den Werken von Christofano **Morales**, einem der zahlreichen Spanier, die den Glanz der römischen Schule vermehrten. In diesem Sevillaner, der 1540—48 der päpstlichen Kapelle angehörte, verbindet sich tiefe Empfindung und die bei Spaniern nicht seltene mystische Glut kirchlicher Frömmigkeit mit schroffer Gleichgültigkeit wider alle irdische Schönheit, die sich in einer eigentümlich düsteren Formgebung kundgibt. In einem „Requiem" hat er eine geradezu schauerliche Wirkung völligen Erstorbenseins alles Irdischen erreicht, während die berühmte, noch heute gesungene Motette „lamentabatur Jacob" durch eine Aneinanderreihung unverbundener Akkordsfolgen voll eines eigentümlichen Klangreizes ist, der aus einer ganz anderen Welt zu kommen scheint. Er selbst sagte von sich: „Ich verachte alle weltliche, geschweige denn leichtfertige Musik und habe mich nie damit befaßt. Zweck der Musik ist, die Seele in edler und strenger Weise zu bilden, tut sie anderes als Gott verherrlichen oder das Andenken großer Männer feiern, so verfehlt sie ihren Zweck gründlich. Was aber soll man von jenen sagen, die die edelste Gottesgabe, die Fähigkeit Musik zu schaffen, zu leichtfertigen und verderblichen Arbeiten mißbrauchen! Es sind Menschen, deren Undankbarkeit man nur mit Entrüstung sehen kann. Nur solcher Musik gegenüber ist die Anklage, sie verweichliche, berechtigt. Wer aber alle Musik, ohne Unterschied, als bedenklich, luxuriös, ja als frivol verschreien will, der kann versichert sein, daß der Fehler nur an ihm, nicht an der Musik als solcher liegt."

Aus den letzten Sätzen erkennen wir, daß schon damals der Meinungsstreit über den Wert der Kirchenmusik, der später so bedeutsam in Palestrinas Leben eingriff, sehr lebhaft geworden war. Wir sehen auch die späteren Vertreter der römischen Schule immer eifriger bestrebt, die kirchlichen Ansprüche, zumal hinsichtlich des liturgischen Textes, zu befriedigen. Von diesen Vertretern der römischen Schule ist der beim Madrigal bereits erwähnte Jakob Arcadelt zu nennen. Der bedeutendste Vorarbeiter Palestrinas war der Florentiner Giovanni **Animuccia** (geboren etwa 1500), der von 1550 bis zu seinem 1571 erfolgten Tode als Kapellmeister an der St. Peterskirche wirkte. Animuccia steht auch dadurch neben Palestrina, daß er von der kirchlichen Behörde 1568 den Auftrag erhielt, eine größere Anzahl von Kompositionen für die päpstliche Kapelle zu liefern, die den Bestimmungen des tridentinischen Konzils entsprächen. Der Komponist konnte diesen Auftrag leicht erfüllen, indem er einfach aus seinen vorhandenen Kompositionen die bestellten drei Messen, 14 Hymnen und vier Motetten auswählte. Er behauptete dabei aber auch sein Recht als Musiker, wenn er in der Vorrede schreibt: „Ich habe den Vorwurf, daß die Figuralmusik die Worte des Ritualtextes unverständlich mache, zu vermeiden gesucht, doch so, daß Kunst und Wohlklang dabei nicht zu kurz kommen."

Animuccias Name wird auch in Verbindung mit der Kunstgattung des Oratoriums genannt. Doch ist diese Verbindung nur äußerlich, denn was er für die von seinem Freunde Filippo Neri veranstalteten „congregazione del oratorio“, die für die Entwicklung der Gattung bedeutsam wurden, schrieb, waren bloß einfache hymnenartige Lobgesänge. Animuccias Nachfolger als Kapellmeister der Peterskirche war Giovanni Pierluigi Sante, genannt

Palestrina,

nach seinem Geburtsorte, dem alten Praeneste, wo er wahrscheinlich 1526 zur Welt gekommen ist. Wir sind über seinen Lebensgang schlecht unterrichtet, er ist allzu geschäftig mit legendenhaften Zügen geschmückt worden. Wir wollen diese hier umsoweniger wiederholen, als man sich sogar über Palestrinas Haupttätigkeit vielfach eine ganz falsche Vorstellung macht. Um 1540 kam Palestrina nach Rom. Schon vier Jahre später erhielt er das Amt des Organisten und Kapellmeisters an der Hauptkirche seiner Vaterstadt. Er blieb daselbst bis 1551, wo er als magister puerorum an die Peterskirche nach Rom berufen und noch im gleichen Jahre zu deren Kapellmeister befördert wurde. 1554 erschien Palestrinas erstes Werk, ein Buch vierstimmiger Messen, im Druck; er widmete es dem Papst Julius III., der aus ihnen die überragende Bedeutung des Musikers erkannte und seine Aufnahme in das Sängerkolleg der sixtinischen Kapelle befahl. Wahrscheinlich wollte der Papst erreichen, daß Palestrina, der eigentlich gar keine Stimme hatte, dadurch Muße zum Komponieren habe, und darum folgte auch Palestrina, der als verheirateter Mann und Vater mehrerer Söhne wohl wissen mußte, daß er in der durchaus geistlichen Vereinigung einen schweren Stand haben würde, dem Ruf. Er legte also am 13. Januar 1555 seine Kapellmeisterstelle nieder und trat in die päpstliche Kapelle ein, hatte noch die Freude, daß auch Marzellus II. ihn in seiner Stellung bestätigte, wurde aber schon am 30. Juli 1555 durch Paul IV. in der verletzendsten Form aus dem päpstlichen Sängerkolleg ausgestoßen. In diesem Papste war die schroffste Gegenrichtung gegen die Renaissancepäpste, wie Leo X., zum Siege gelangt. Während jene dadurch, daß sie die vollendetste Kunst zum Schmuck der Kirche verwendeten, die Kirche am meisten zu verherrlichen glaubten, sah Paul IV. vor allem die Weltlichkeit dieser Renaissancekunst und verdammte sie. In furchtbarem Ingrimme meinte er, die sixtinische Kapelle sei durch Michelangelos Gemälde zu einer Badestube, aber nicht zu einem Gotteshause geworden. Eine Reform zu kühlster Strenge und schroffstem Ernste erschien diesem Papste Notwendigkeit für das kirchliche Leben.

Er wäre auch der Mann dazu gewesen, den vereinzelten Stimmen von Kirchenfürsten, die auf Verbannung aller Kunstmusik aus der Kirche hindrängten, Gehör zu geben. Aber auch sein Pontifikat währte nur kurze Zeit,

und es kam nicht zum äußersten. Daß eine Reform auch im Kirchengesang nötig sei, wurde zwar zur allgemeinen Erkenntnis, aber man wollte sie nicht dadurch erreichen, daß man die Kunstmusik aus der Kirche verbannte, sondern dadurch, daß man sie mit den Forderungen des Gottesdienstes in Übereinstimmung brachte, und Palestrina, den jene grausame Verstoßung auf ein schweres Krankenlager niederwarf, war gerade berufen, diese wichtige Aufgabe für seine Kirche zu erfüllen. Noch im Jahre 1555 war er zum Kapellmeister an San Giovanni im Lateran ernannt worden. In dieser Stellung schuf er auch seine „Improperien", die bei der ersten Aufführung im Jahre 1560 einen so außerordentlich tiefen Eindruck machten, daß sie Papst Pius IV. sofort für die päpstliche Kapelle verlangte, in der sie seither alljährlich am Charfreitag aufgeführt werden. In diesem Werke schon offenbart sich die volle Art Palestrinas in ihrer einfachen Größe, in ihrer ganz unweltlichen und doch so tief in die Sinne eindringenden Schönheit. Im Jahre darauf übernahm Palestrina die Kapellmeisterstelle in der Kirche S. Maria Maggiore, in der er ein volles Jahrzehnt verblieb, das dadurch für ihn von besonderer Wichtigkeit wurde, als nunmehr seine offizielle Tätigkeit für die katholische Kirchenmusik begann.

Gerade darüber sind ganz verkehrte Auffassungen verbreitet. Die Hauptschuld daran trifft Palestrinas hervorragenden Biographen, den Abbé Baini (1775—1844), der in dem Bestreben, die Erscheinung Palestrinas in möglichst hellem Glanze erstrahlen zu lassen, sie auf einen ganz dunklen Hintergrund stellte. Wir wissen, daß es nicht wahr ist, wenn Baini von der ganzen vorangehenden Musik schreibt, sie sei nichts gewesen als ein „leeres Geklingel, eine hohle, unnütze Spielerei"; andererseits haben wir nicht verschwiegen, daß auch die kunstvollste Musik der Niederländer keine echte Kirchenmusik war, daß sie vor allem auch gar nicht den liturgischen Anforderungen an eine wirklich kirchliche Behandlung der heiligen Texte entsprach. Und wenn auch viele Kompositionen die Würde des Gotteshauses achteten, so ist doch klar, daß bei der ganzen Äußerlichkeit zahlreicher musikalischer Künste, bei der häufigen Benutzung weltlicher, ja sogar lasziver Melodien zum Tenor der kontrapunktischen Arbeit, gerade von den kleineren Meistern viel gegen die Heiligkeit des Gottesdienstes gesündigt wurde. Diese Mißbräuche kamen in den Sitzungen des Tridentiner Konzils zur Sprache, und es mag ja der Fall gewesen sein, daß in der Vorbesprechung, die der 22. Sitzung vom 17. September 1562 voranging, einige Stimmen die gänzliche Ausschließung der mehrstimmigen Musik und die Beschränkung der Kirchenmusik auf den gregorianischen Choral verlangt haben. Der Beschluß sagt jedenfalls nichts davon. Er spricht sich einerseits gegen die „mollior harmonia" aus, die allzu weichliche, allzu sinnliche Musik, verbot das Zugrundelegen weltlicher Melodien und verlangte Verständlichkeit der Worte, wobei man darauf hinwies, daß Constanzo Festa und Palestrina (in seinen Improperien) bereits diese Anforderungen erfüllt

hätten. Man hätte sich schon bei dieser Gelegenheit auf die berühmte „**Missa Papae Marcelli**" berufen können, die nicht erst jetzt „im Auftrag des Konzils" zur „Rettung" geschrieben worden ist, sondern viel älter, vielleicht schon 1554 entstanden ist. Ihren Namen hat sie aber erst 1567 zur dankbaren Erinnerung an den Kardinal Marcello Cervino, den nachmaligen Papst Marcellus II., erhalten. Die Frage der figurierten Kirchenmusik war bei der im Verfolg der Konzilsbeschlüsse durchgeführten Reform der päpstlichen Kapelle wieder aufgerollt worden. Die Vorlage der Komposition Palestrinas entwaffnete alle Vorwürfe, soweit sie gegen diese Kunst als solche sich richten konnten. Die Kirchenmusik-Reform im allgemeinen war vom Konzil an die Provinzial-Synoden und Diözesan-Bischöfe überwiesen worden.

Für Palestrina wurde die Ehrenstellung eines Komponisten der päpstlichen Kapelle geschaffen, und als 1571 Animuccia starb, übernahm Palestrina wiederum das Kapellmeisteramt an St. Peter. Die Absicht des Papstes Sixtus V., Palestrina zum Kapellmeister der sixtinischen Kapelle zu machen, scheiterte an dem Widerstande der Sänger, die keinen Laien als Dirigenten dulden wollten. Überhaupt hat auch Palestrina vielfach unter der Mißgunst der Zeit zu leiden gehabt. Er mußte, um nur einigermaßen ein behagliches Auskommen zu finden, sich zu vielfachen Nebenbeschäftigungen verstehen, und auch das Leben ersparte ihm schwere Schicksalsschläge nicht. Sah er doch außer seinem Weibe auch drei seiner Söhne vor sich ins Grab sinken, während ihm der zurückgebliebene vierte durch seine Lebensführung schweren Kummer bereitete. Aber unermüdet arbeitete er weiter. Eine tiefe Freude bereitete ihm die Freundschaft mit Filippo Neri, dem „humoristischen Heiligen" (Goethe), von dem er wohl auch gelernt hat, alle Prüfungen des irdischen Lebens nur als Vorbereitung für ein schöneres Jenseits aufzufassen, das er in gläubigem Sinne durch den erhabenen Gottesdienst seiner Musik sich zu verdienen erstrebte. Am 2. Februar 1594 ist Palestrina in den Armen seines Freundes und Beichtvaters Neri gestorben.

Die Gesamtausgabe der Werke Palestrinas, die von 1862—94 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, umfaßt in ihren 34 Foliobänden alle Gattungen kirchlicher Musik: Messen, Motetten, Lamentationen, Hymnen, Oratorien, Magnifikate, Litaneien; nur wenige Madrigale gehören der weltlichen Musik an, und selbst für diese, so harmlos sie eigentlich sind, mußte Palestrina sich zur Zeit Pauls IV. heftige Vorwürfe gefallen lassen.

Palestrina ist, das geht ja aus unserer ganzen Darstellung hervor, nicht in dem Sinne Reformator, wie man das Wort gewöhnlich braucht. Man hat ihn immer wieder mit Raffael verglichen, und man kann auch für seine Stellung in der Musikgeschichte das Wort anwenden, das Goethe von Raffael schrieb: „daß er der langsam und allmählich aufsteigenden Pyramide den Gipfel aufsetzte, über dem, oder neben dem kein anderer stehen mag".

So viel Schweres Palestrina erlebt hat, — in seiner Kunst verschwindet

seine Person völlig. An ihre Stelle ist die Kirche getreten. Deshalb vermochte Palestrina auch so tief in den Choral einzudringen und diesen ausschließlich der Kirche gehörigen Gesang so wunderbar in seine Kunst zu übernehmen. Es kommt etwas Ewiges, über den Zeiten Liegendes in diese Kunst, die, weil sie so gar nichts vom Einzelleben sagt, das immer Geltende des Menschenseins in um so reineren Formen ausspricht. Für uns Heutige, die wir immer das Persönliche in aller Kunst suchen, denen die charakteristische Wahrheit über die Schönheit geht, wird dadurch das Verhältnis zu Palestrina erschwert, und wenn uns Michelangelo mehr bedeutet als Raffael, so empfinden wir den Abstand gegenüber der unpersönlichen Kunst Palestrinas noch viel schroffer, weil sie ausschließlich der Kirche angehört und nirgendwo das weltliche Leben einbezieht. Aber wir müssen uns doch zu diesem gewaltigen Gipfel in der Musik hinanfinden. Das fällt dem einzelnen in einsamer Studierstube sehr schwer, es gelingt aber leichter in der Kirche. Hier fühlen wir, zumal wem es vergönnt ist, diese Musik etwa gar in den Riesenhallen St. Peters zu hören, daß sie eins ist mit dem Gottesdienst. Es wird von symbolischer Bedeutung, daß die Sängertribüne über dem betenden Volke steht. Da unten knien Tausende. Jeder kündet aus heimlichstem Herzen Gott sein Persönlichstes, sein Leid, seine Bitten, seine Liebe, seine Anbetung. Und diese Gebete der Tausende steigen empor, sie einen sich, sie fließen ineinander: aus tausend einzelnen Bitten wird das Gebet der Gesamtheit, der Kirche. Das kleine Einzelne schwindet, die ganze Welt redet jetzt zu ihrem Schöpfer. Die Sprache dieser Welt aber ist dieser Gesang Palestrinas, der in so verklärten Klängen zum Himmel emporsteigt, als wolle er die Einheit der kämpfenden und leidenden Kirche mit der triumphierenden im Himmel in seliger Schönheit offenbaren.

Vier Monate nach Palestrina starb in München der andere „Fürst der Musik" dieser Zeit, Orlandus Lassus, der letzte der Niederländer, aber seinem Wirkungsgebiet und auch dem Geiste seiner Kunst nach ein Deutscher. Orlandus Lassus, den die Italiener Orlando di Lasso nannten, war wahrscheinlich als Roland Delattre 1532 zu Mons im Hennegau geboren. Er soll seinen Namen geändert haben, als sein Vater durch ein schimpfliches Verbrechen ihn entehrt hatte. Doch mag das ebensogut Sage sein, wie die meisten der kleinen romantischen Züge, mit denen die Legende sein allerdings sehr bewegtes Leben ausgeschmückt hat. Er war Chorknabe an der Nikolauskirche seiner Vaterstadt, wurde aber seiner schönen Stimme wegen mehrmals geraubt. Diese etwas gewaltsame Äußerung der Musikbegeisterung war zu jener Zeit nicht selten. Der zwölfjährige Knabe wurde von Ferdinand von Gonzaga nach Sizilien mitgenommen, später kam er nach Mailand, wo er etwa 1548 weilte. 21jährig war er in Rom, wo er die Kapellmeisterstelle am Lateran bekleidet haben soll. Doch hielt es den Unruhigen nicht lange; er bereiste England und Frankreich und ließ sich 1555 in Antwerpen nieder.



Aber schon im folgenden Jahre wurde er nach München berufen, wo er nun endlich zur Ruhe kam. Seit 1562 war er Leiter der Kapelle und blieb es bis zu seinem am 14. Juni 1594 erfolgten Tode, wenn auch in den letzten Jahren nur durch die Not gezwungen; denn eine schwere Melancholie hatte sich infolge der Überanstrengung auf seinen Geist gesenkt und seine sonst so unerschöpfliche Schaffenskraft geschwächt.

Schon aus dieser kurzen Lebensskizze sehen wir, daß dieser Mann eine starke Persönlichkeit gewesen sein muß, den es in den gewohnten Bahnen des damals im allgemeinen recht seßhaften Lebens nicht duldete. Er hat die Welt durchreist, hat sich überall genau umgesehen und mit dem Charakter der betreffenden Völker vertraut gemacht. Das tritt in seinen weltlichen Kompositionen, die fast ein Drittel seines ungeheuren Gesamtwerkes ausmachen, deutlich hervor. Wohl erkennt man überall, daß das Fundament seiner Kunst niederländisch ist, aber im Bau selber bewahrt er sich Freiheit. Er hat den Venezianern die Kunst der Farbe abgeschaut und weiß seine italienischen Madrigale und Vilanellen reich damit zu schmücken. Ebenso glücklich hat er die feine Rhythmik der französischen Chanson erkannt und den Charakter des deutschen Liedes getroffen, wie keiner vor ihm. Seine Kirchenmusik dagegen hält sich von diesen nationalen Beimischungen frei. Allerdings band er sich auch hier durchaus nicht an einen gegebenen cantus firmus, sondern übte, zumal in den Motetten, das Recht der eigenen Erfindung. Aber selbst dort, wo er, wie in einigen Sätzen seiner wunderbaren Magnifikate, weltliche Melodien zur Grundlage nahm, genügt sein Schaffen, wenn auch nicht in der klaren Deklamation des einzelnen Wortes, so doch durch die Wahrheit der Haltung auch den Forderungen der Liturgisten. Er ist nicht so abgeklärt wie Palestrina, sondern erdenschwerer, dafür aber auch wuchtiger und menschlicher, weil mehr im Kampfe stehend. Wir haben auch hier das Nebeneinander: Raffael—Michelangelo, Mozart—Beethoven.

Orlandus Lassus ist vielleicht der fruchtbarste Komponist aller Zeiten. Die vorzügliche Münchener Kapelle — sie war die größte ihrer Zeit und zählte 90 Musiker — regte ihn immer wieder zu neuen Versuchen an. An 2000 Werke hat er geschrieben. Darunter 50 Messen, 600 Motetten, etwa 100 Magnifikate, Lamentationen, Bußpsalmen und eine Unzahl von Madrigalen und Liedern. Sein Ruhm war so groß, daß er sich zu jener Volkstümlichkeit steigerte, die zu ihrem Ausdruck der Legende bedarf. So glaubte man, daß eine seiner Motetten, „gustate et videte“, die Kraft habe, die Sonne aus den Wolken hervorzulocken, und bezeichnend ist, daß man auch verbreitete, Lassus habe seine Bußpsalmen geschrieben, um das durch das Verbrechen der Bartholomäusnacht belastete Gewissen Karls IX. zu beruhigen. Das trifft nicht zu. Diese Bußpsalmen sind bereits 1565 geschrieben worden, also sieben Jahre vor jener grauenvollen Betätigung religiösen Wahnsinns. Darin aber hat die Legende recht, daß dieses Wunderwerk wohl imstande gewesen wäre,

einem zerrissenen Gemüt die Ruhe wiederzubringen; denn darin beruht gerade der unwiderstehliche Reiz dieser Komposition, daß die Buße hier weniger Zerknirschung und Verzweiflung ist, als ein vom Vertrauen auf die unendliche Barmherzigkeit Gottes gestärktes Bekenntnis. Dieser Büßer weiß, daß ihm Gnade zuteil werden wird, weil er den Gott, den er aus Schwäche beleidigt hat, liebt. Auch vom rein künstlerischen Standpunkt aus steht dieses Werk in der allerersten Reihe der Meisterwerke des kontrapunktischen Stils. Von aller Künstelei frei, sogar verhältnismäßig einfach in der Auswahl der Mittel, ist es voll erlesenster Kunst. Im Gegensatz zu manchem Werke der älteren Niederländer beruht die tiefste Wirkung dieser Sätze auf einem wunderbaren Maßhalten, ja Sparen mit den Ausdrucksmitteln, die so für eine kaum aufzuzählende Fülle von Steigerungen aller Art, die die Phantasie des Hörers stets von neuem anregen, ausreichen. Dabei werden dann die kühnsten harmonischen Schritte mit lächelnder Sicherheit, wie etwas Selbstverständliches, getan; und sie wirken auch in dieser Art, als aus innerlicher Notwendigkeit hervorgegangen, weil sie durchaus den Wechsel der Stimmungen des Textes entsprechen. Diese Bußpsalmen sind das berühmteste Werk des Lassus, aber in der Fülle seiner Schöpfungen findet sich genug, was auf der gleichen Höhe steht. Auch von seinen Werken sollten im heutigen Konzertsaal eine größere Zahl erklingen, denn sie sind von unverwüstlicher Lebenskraft und können heute noch bestätigen, was die Zeitgenossen von dem großen Meister rühmten: „hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem," „das ist jener Müde, der die müde Welt erquickt".

Dritter Teil

Der neue Geist in der Musik

Im Jahre 1514 stach unser Albrecht Dürer zwei Blätter, denen selbst im Wunderbuche seiner Werke ein besonderer Platz zukommt: „Melancholie" heißt das eine, das Gegenstück dazu „Hieronymus im Gehäus".

Müde sitzt eine Frau; wie der atemlose Windhund zu ihren Füßen sind ihre Gedanken abgehetzt vom Forschen und Grübeln. Dennoch bleibt die Ruhe ihrem Geiste versagt. Ringsum ein Gewirr von Instrumenten und Werkzeugen aller Wissenschaften und Künste. Das rechnet und wägt und mißt und bohrt und findet trotzdem nicht das Gesuchte. Da huscht dann die Fledermaus „Melencolia" mit gespenstischer Lautlosigkeit ins Zimmer und verdüstert den Blick, daß er den Sonnenschein nicht sieht, der Land und Meer überglänzt, sondern nur das schauerliche Nordlicht und den unheilkündenden Kometen. Friedlose Trauer, freudlose Unrast ist alles.

Wie anders das zweite Bild. Der liebe Tag lacht sonnig durch die Butzenscheiben und spielt im braunen Getäfel der traulichen Stube. Wie lieb es hier ist, so sauber und fein; ein jegliches Ding hat sein Plätzchen, und alles ist so schmuck und behaglich. Da wird selbst der sonst so grimmige Löwe friedlich und streckt sich wie eine schnurrende Katze neben den Hausspitz. Und erst der Mann, der am Pult sitzt und schreibt; Friede lacht, nein lächelt auf seinem Antlitz! Aber der Totenkopf dort auf dem Fenstergesims? — Nun, die Sonne spielt auf seiner glatten Fläche. Wie sollte er auch schrecken? Bedeutet er das Ende des irdischen Lebens, so kündet er doch auch den Anfang der himmlischen Seligkeit.

Dürer soll nach des Kunsthistorikers Anton Springer Meinung die Anregung von des Erasmus „Lob der Narrheit" gewonnen haben, jenem Buche, das die Glückseligkeit des Weltentrückten preist, aber die Narrheit der Denker verspottet, die da ungewiß streben nach Erkenntnis. Die Anregung? — es mag sein, so wie Goethe die Anregung zur Faustdichtung aus dem Volksbuche gewann. Ihr vergleichbar steht Dürers „Melancholie" in der deutschen Kunst; da ist nichts von Spott, sondern tiefes Erfassen eines seelischen Problems. Und wenn Dürer auch das Idyll feiert, wenn er auch zeigt, wie man behaglich und friedlich sein könne dem Bibelwort gemäß, das Seligkeit denen verheißt, die einfältigen Herzens sind, — so scheidet ihn doch ein riesiger Abgrund vom niederländischen Satiriker, der in dieser Ge-

nügsamkeit das einzige Heil sah. Er spottet nicht des Forschertriebes, vielmehr lautet auch sein Endwort: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen". Das Weib in seinem Bilde, diese Verkörperung des nach Erkenntnis ringenden Menschengeistes, trägt einen Kranz. Und während sie noch müde und fast verzagend vor der Melancholie, die ihren ins weite strebenden Blicken erscheint, das Haupt in die Hand stützt, entsprießt dem Kranze neues Grün. Nicht umsonst forschest du, Menschengeist. Aus den Wunden deiner gemarterten Seele erblühen Blumen, Licht und Schönheit aus dem Dunkel der Trauer, die dich umfing!

Aber Albrecht Dürer hat beide Blätter gleichzeitig gezeichnet, als wollte er sagen: Selig der, der beides vereint, der sich aus dem bösen Drang der Welt zurückzuziehen versteht in den stillen Frieden seines Gehäuses! — Wenn dir aber die „Pflicht" ein solches Mönchtum in der Welt nicht gestattet, wenn dich die Schuldigkeit gegen dich und die Mitmenschen immer wieder hinausdrängt in den Kampf, der dich auch in der stillen Kammer nicht ruhen läßt, — dreimal gepriesen die Himmelsgabe, die dann als Trost uns gegeben ist: die Musik. „Nur sie spricht die Seele aus" (Schiller) und sie vermag so herrlich zu trösten, „weil sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual." (Schopenhauer.)

So ist die Musik das schönste Reis, das dem Dornenkranz entsprießt, den die Melancholie dem Menschen aufs Haupt drückt. Und darum vermochte die Musik zu ihrer vollen Kraft sich erst zu entwickeln, als die Menschheit in Zweifel und Unrast kam, weil sie nach vorher unerforschten Höhen strebte, in bisher ungeahnte Tiefen drang. Da bedurfte dann der Mensch der Erlösung von seinen Qualen; er fand sie in der Musik, die dadurch allerdings zu etwas anderem wurde, als sie vorher gewesen war. Die Geschichte der neuen Musik, der Musik, wie wir sie überhaupt begreifen, beginnt mit der Zeit, wo sie zur Seelensprache des Einzelmenschen, wo sie für diesen zu einem Lebenswerte wird. Die beiden Bilder Dürers sind die Gestaltung eines jener seelischen Probleme, die wir so leicht als „ewige" zu bezeichnen uns gewöhnen. Es ist wohl möglich, daß es der Menschheit nicht mehr verloren gehen wird; sicher aber ist es nicht immer vorhanden gewesen. Vielmehr war es noch zu Dürers Zeit so neu, daß ein Erasmus es noch nicht begriff, sondern nur von außen sah. Dürers tiefdringender Geist dagegen faßte es weit tiefer, als es bislang der Menschheit zum Bewußtsein gekommen war. Diese „Melancholie" und damit als ihr Gegenmittel diese „Häuslichkeit", wie sie Dürers Blätter zeigen, war in die Menschheit gekommen in der Zeit der

Renaissance.

Wenn wir unter Renaissance nur der Wortbedeutung gemäß die Wiedergeburt des klassischen Altertums und die dadurch bewirkte Neubelebung

des Kunstschaffens verständen, so könnten wir uns in der Musikgeschichte darauf beschränken zu sagen, daß ein Mißverständnis der antiken Musik zur Entdeckung der Kunstgattung „Oper“ führte. Aber daß die Antike im 15. und 16. Jahrhundert auf die Menschen so ganz anders wirkte, als auf das Mittelalter, dessen ganze Kultur doch auch auf der lateinischen beruhte, war bereits eine Folge jener Erregung und Erleuchtung des Menschengeistes, die bei Einzelnen schon im Mittelalter sich beobachten läßt, die aber erst jetzt der größeren Menschheit die Sehnsucht nach freier Bewegung und ungehemmter Betätigung eingab. Der Engländer Walter Pater, ein feiner Nachempfinder der Renaissancekunst, versteht unter Renaissance „den Sammelnamen einer vielseitigen und doch einheitlichen Gesamtbewegung, in der die Liebe für die Dinge des Geisteslebens und der Einbildungskraft um ihrer selbst willen fühlbar wird, die Sehnsucht nach einer freieren und anmutigeren Lebensauffassung, welche alle diejenigen, die von ihr ergriffen sind, antreibt, ein Mittel geistigen Genusses nach dem andern aufzuspüren, und zwar keineswegs allein zur Aufdeckung alter, verlorener oder vergessener Quellen dieses Genusses, sondern zur Entdeckung *frischer* Brunnen, neuer Erfahrungen dichterischer Vorstellungen und künstlerischer Formen.“ („Die Renaissance“, deutsch von Schölermann. Lpzg. S. 12.)

Nun der frischeste und ergiebigste aller Brunnen, die durch die Renaissance entdeckt wurden, war die *Musik*. Durch die Renaissance als Neugeburt eines freien, des *individualistischen* Menschengeistes. Denn nur in der Musik fand dieser neue Menschengeist eine durchaus nur ihm gehörige neue, von jeglichem älteren Vorbilde unabhängige Aussprache. Während darum in der Geschichte der anderen Künste die Renaissance nur eine, wenn auch sehr glänzende Periode ist, die nachher von anderen abgelöst und mehr oder weniger überwunden wurde, bedeutet sie für die Musik den *Urquell des neuen Lebens*, aus dem wir bis auf den heutigen Tag schöpfen. Die Musik hat seither eine riesige Entwicklung durchgemacht, wie keine andere Kunst. Aber die innerste Natur, die letzte Absicht des musikalischen Schaffens ist seit den Tagen der Renaissance bis zum heutigen Tage dieselbe geblieben: Aussprache des *seelischen Lebens des Einzelnen*. „Des *Einzelnen*“, darauf liegt der Nachdruck, darin beruht das Neue. Das Mittelalter hatte gegenüber der Antike das Recht des Seelischen erkannt, ja es so einseitig betont, daß darüber das Recht des Körpers verkannt wurde. Vielleicht liegt hier der Grund dafür, daß man sich nicht um die *Einzelseele* kümmerte, daß nur ein allgemeiner, der Gesamtheit eigener Seelengehalt anerkannt wurde. Jetzt wurde es anders. In der Renaissance wird nach Jakob Burckhardts Wort „der Mensch entdeckt“, er wird „geistiges Individuum und erkennt sich als solches“. Diese

Befreiung der Individualität

ist der Kernpunkt der ganzen Renaissancebewegung. Sie ist die Vorbedingung der Musik, wie wir sie verstehen. Darum müssen wir wenigstens in kurzen Zügen die Kräfte schildern, die zu dieser Befreiung führten. Nur ein Vorspiel der Renaissance ist der Humanismus, den man so oft mit ihr verwechselt. Denn der Humanismus strebt keineswegs danach, in die antike Weltanschauung einzudringen und mit ihrer Hilfe zu einer neuen Auffassung des eigenen Lebens zu gelangen; er hat nur wissenschaftlichen, beinahe nur philologischen, nicht aber philosophischen Charakter. Die Schriftsteller der Alten wollte man kennen lernen und versuchen, aus ihnen Anregungen mehr formalästhetischer Art zu gewinnen: Behandlung der Rede, der Metrik, der Sprache überhaupt. Wir haben früher (S. 206 f.) von der Einwirkung dieser humanistischen Bestrebungen auf die Musik erfahren. Die höhere Einschätzung des Wortes, gute Deklamation und sinngemäße Vertonung des Textes waren die Ergebnisse. Wie hier der Humanismus den Wünschen der streng kirchlichen Liturgen entgegenkam, so war er überhaupt an sich nicht kirchenfeindlich und setzte sich auch keineswegs in bewußten Gegensatz zur Weltanschauung, sondern nur zur Kunst des Mittelalters.

Freilich so ganz ohne Wirkung konnten Geist und Inhalt der Schriften, mit denen man sich so liebevoll beschäftigte, doch nicht immer bleiben. Schon in Boccaccios Umgebung wurden Bedenken laut, ob diese emsige Beschäftigung mit den heidnischen Schriftstellern zu den Pflichten eines Christen in Einklang stehe. Und wenn auch Petrarca die Zweifel durch den Hinweis auf den Nutzen, den die Kirchenväter aus der antiken Literatur gezogen hatten, beschwichtigte, — das bloße Vorhandensein des Zweifels zeugt dafür, daß der Geist, mit dem man jetzt an die Alten herantrat, nicht mehr derselbe war, der den mittelalterlichen Mönch bei seinem Studium des Aristoteles oder Vergils beseelt hatte. Diese Wandlung des Geistes war aber keineswegs ein Werk des Humanismus, sondern sog seine Kräfte aus vielen neuen Erscheinungen des Lebens. Diese haben den ganzen Umschwung herbeigeführt, und in dem Maße, wie dieser Wandel geschah, vermochten die antiken Schriftsteller mit ihrer ihm vielfach entgegenkommenden Weltanschauung im Geist der Renaissance zu wirken.

Zu dieser Wandlung aber trugen viele Ereignisse und Verhältnisse bei, die hier nicht alle aufgezählt werden können. Es war, als ob im Mittelalter wie in einer langen Ruhezeit alle Kräfte angesammelt worden seien, um nun sich mit nie geahntem Erfolge betätigen zu können. Nie wieder sind der Menschheit in einem so kurzen Zeitraum so viele folgenreiche Erfindungen zuteil geworden, wie damals. Durch den Kompaß wurde nach Herders Worten den Europäern die Welt gegeben. Die Brillengläser und

Mikroskope ermöglichten eine genaue Betrachtung von Dingen, die man vorher kaum zu sehen vermochte. Die mit der Erfindung des Schießpulvers einsetzende Entwicklung der Feuerwaffen beeinflußte nicht nur die Kriegsführung, sondern griff tief in die altgewohnte Gesellschaftsordnung ein. Das Kriegsvolk und damit die ganze Gesellschaft wurde umgewandelt, verwandelt auch das Ideal der Tapferkeit, indem an die Stelle des mittelalterlichen Haudegens der geistig bedeutende Stratege trat. Dann folgten sich rasch die für die Entwicklung geistigen Lebens gar nicht hoch genug einzuschätzenden Erfindungen des Holzschnitts, des Kupferstichs und der Buchdruckerkunst. Und derselbe Menschengeist, der nun die Uhren erklügelte, fand auch für das Gebiet des praktischen Lebens wichtige Erleichterungen. Jetzt brauchte man Metalldrähte nicht mehr mühselig zu schmieden oder mit Aufbietung körperlicher Kräfte zu ziehen. Man erfand es, die Natur sich dienstbar zu machen und die Kraft der Muskeln durch die des Wassers zu ersetzen. Die Erfindung des Eisengusses folgte, in Hochöfen wurde das Roheisen gewonnen, es entwickelte sich schon jetzt eine Industrie, die in manchen Fällen den Vergleich mit modernen Großbetrieben nicht zu scheuen braucht.

Dazu kamen die Entdeckungsfahrten. Größer als die kühnsten Märchenträume der Vergangenheit erwies sich die Wirklichkeit. Und diese Entdeckungen folgten sich so rasch, daß es nur weniger Jahrzehnte bedurfte, bis im Reiche eines Karl V. die Sonne nicht mehr unterging.

„Jeder Tag," schreibt ein Zeitgenosse jener Tage, „bringt uns neue Wunder aus der neuen Welt!" Ja, jeder Tag brachte für die Menschen eine neue Bereicherung ihres Wissens. Das muß berauschend auf die Menschheit gewirkt haben. Wo man früher tastete, wußte man nun Bescheid; wo man früher kaum zu ahnen wagte, hatte man jetzt eine unendlich reiche Gewißheit. Waren nicht die verwegensten Pläne verwirklicht worden, hatten sich nicht die kühnsten Denkerträume als wahr erwiesen?! Was konnte es nun noch geben, das der menschliche Geist nicht zu erringen vermochte? Ein gewaltiges Selbstbewußtsein des Geistes, wie es die frühere Zeit nicht gekannt hatte, mußte jetzt in die Welt kommen. Dieser Geist ließ sich keine Schranken setzen, keine Fesseln anlegen. Die verwegensten Konquistadoren Spaniens waren keine unternehmungslustigeren Abenteurer, als manche Denker und Künstler, die sich kühn in die dunkelsten Gebiete der Forschung stürzten. Man denke an einen Mann, wie Leonardo da Vinci, vor dessen Schriften wir heute noch staunend stehen, wie er Gedankenreihen baute, die man erst Jahrhunderte später auszusprechen wagte, wie er Erfindungen erdachte, die erst manche Menschenalter später verwirklicht wurden, wie er Probleme erwog, an deren Lösungen wir heute noch arbeiten.

Dieser Geist kam vor allem auch den Wissenschaften, besonders denen von der Natur zugute. Jetzt eroberte man sich das Recht der Anatomie.

Für Menschen-, Tier- und Pflanzenkunde ermöglichten die Entdeckungen fremder Weltteile das Lebenselement der Vergleichung. Geographie, Mathematik und Astronomie wurden zu etwas völlig Neuem. Schnell wurde der Gipfel eines völlig neuen Weltsystems erstiegen. Nikolaus Kopernikus baute aus den Stückwerken alter Lehrmeinungen und vereinzelter Hypothesen sein kühnes Gebäude. „Unter allen Entdeckungen und Überzeugungen," sagt Goethe in der Geschichte der Farbenlehre, „möchte nichts eine größere Wirkung auf den menschlichen Geist hervorgebracht haben, als die Lehre des Kopernikus. Kaum war die Welt als rund erkannt und in sich selbst abgeschlossen, so sollte sie auf das ungeheure Vorrecht Verzicht tun, der Mittelpunkt des Weltalls zu sein. Vielleicht ist noch nie eine größere Forderung an die Menschheit geschehen." Und noch an ein zweites Wort Goethes wollen wir uns hier erinnern: „Je mehrere und vorzüglichere Menschen sich mit den köstlichen überlieferten Resten des Altertums beschäftigen mochten, desto energischer zeigte sich jene Funktion des Verstandes, die wir wohl die höchste nennen dürfen, die Kritik nämlich, das Absondern des Echten vom Unechten." Diese Kritik konnte nirgendwo Halt machen. Sie verschonte nicht die verehrten Alten, sie scheute nicht vor der heiligen Lehre der Kirche. Die Reformation zerriß die bisherige Einheit mit ganz anderer Gewalt, als frühere Sekten, weil sie auf diesem neuen Geiste der Kritik beruhte. Diese gebot, jedes Einzelne auf seine Wahrheit zu untersuchen. Die Kritik führte zur Befreiung von jeglicher Autorität. Der Mensch erkannte, daß er ausschließlich auf sich selbst angewiesen sei.

Alle diese Strömungen mündeten so in der Entdeckung des Menschen, der einzelnen, eigenberechtigten Individualität. Das Mittelalter hatte nichts vom Individuum und seinen besonderen Rechten und Ansprüchen gewußt. Durch Gilde, Gemeinde, Stand, Staat, Kirche wurde der Einzelne bis in sein Privatleben, seine Gedanken beherrscht. Jedes Ideal war ständisch, nicht persönlich. Nun hebt die Renaissance den Einzelnen aus der Masse heraus, läßt ihn auf eigenen Füßen stehen, gibt ihm seine Lebensanschauung, sein persönliches Recht und Verantwortungsgefühl. Keine Zeit hat wieder diese ungeheure Zahl von Charakterköpfen, von scharf umrissenen Individualitäten aufzuweisen, wie das 15. und 16. Jahrhundert. Denn spätere Zeiten errichteten wieder neue Schranken und uniformierten wieder, wo die Renaissance nach möglichster Pflege gerade der Sonderart gestrebt hatte. —

Gewiß, es war nicht immer eine Befreiung des Individuums, oft muß man eher von einer Entfesselung reden. Auch die Bestie im Menschen riß sich los und wütete um so wilder, als man ihr kaum entgegenzutreten wagte. Aber wir dürfen nicht so lange auf die Kehrseite sehen. Das Gesamtbild dieser Zeit zeigt ein so wundersames Walten der mannigfachen Kräfte, daß der Kulturhistoriker nur mit Mühe der Versuchung widersteht, ihr Wirken bis ins einzelne zu verfolgen. Aber ich muß es mir versagen, der Raum er-

heischt Beschränkung. Uns stellt sich die Frage: Wo sind hier die Kräfte, die die Entfaltung der Musik begünstigen?

Die Befreiung des Individuums ist auch hier entscheidend. Bisher hatte die Musik dem Seelenleben der Gesamtheit gedient, jetzt wollte der Einzelne sein persönliches Empfinden ausleben. Die Musik bedurfte dazu einer unendlich mannigfaltigeren, einer persönlichen Sprache, die erst geschaffen werden mußte. Hatte die bisherige Musik in ihrer Mehrstimmigkeit das gemeinsame Musizieren mit andern zur Vorbedingung, so brauchte jetzt der Einzelne die Musik für sich allein und nahm sie zu sich ins Haus, in die einsame Kammer. So gewann von jetzt ab die Musik für die Menschheit die Bedeutung „des Panakeion, des Heilmittels aller unserer Leiden". Umsonst sucht man in der älteren Literatur, so oft sie die Wunder der Tonkunst preist, gerade nach dieser uns so geläufigen Vorstellung. Erst seitdem die „Melancholie" in die Welt gekommen war, übernahm die Musik die Rolle, der Seele wieder die Harmonie zu geben, die das Leben ihr raubte. Im „Gehäus des Hieronymus" fehlt für unser Gefühl das Musikinstrument. Wenige Jahrzehnte später stellte die bildende Kunst kaum mehr einen trauten Innenraum ohne Instrument dar. Die Musik war den Menschen eine Lebensnotwendigkeit geworden.

Es versteht sich von selbst, daß solche Entwicklungen nicht plötzlich einsetzen. Je tiefer sie im Innenleben wurzeln, um so schwieriger ist es, sie in äußerlich bestimmte Zeitabschnitte abzugrenzen. Im vorliegenden Falle aber stehen wir vor der eigentümlichen Tatsache, die Renaissanceperiode der Musik in einen Zeitraum verlegen zu müssen, in dem für die bildende Kunst wenigstens in Italien das Barock voll erblüht war. Nun haben wir schon wiederholt darauf hinweisen können, daß die großen Geistesströmungen der menschlichen Geistesgeschichte in der Musik später zum Ausdruck gelangt sind, als in den andern Künsten. Wir glaubten dafür gerade in der Innerlichkeit der Musik, ihrem Freisein vom verstandesmäßig Spekulativen, ihrem Ursprung aus Gefühlsüberschwang die Erklärung zu finden.

Aber für die Renaissance lassen doch die musikgeschichtlichen Tatsachen selbst diese einfache Lösung nicht ohne weiteres zu. Wir haben als „Ars nova" musikalische Bestrebungen und Schöpfungen des 14. und 15. Jahrhunderts dargestellt, die in manchem Betracht als Seitenstück zur Frührenaissance wirken. (Vgl. S. 182 f.) In der Tat haben diese überraschenden Ergebnisse der neueren Forschung zu einer neuen Perioden-Einteilung der Musikgeschichte angeregt. So eröffnet Hugo Riemann den zweiten Band seines umfangreichen „Handbuchs der Musikgeschichte" mit folgenden Ausführungen: „Diese neuesten Forschungen machen die Jahreszahl 1450 als Grenze des musikalischen Mittelalters unhaltbar und erweisen, daß der große Umschwung in dem gesamten Musikempfinden und Musikschaffen, den man sich gewöhnt hat, in die Mitte des 15. Jahrhunderts zu setzen, in Wirk-

lichkeit rund 150 Jahre früher eingetreten ist, so daß tatsächlich das musikalische Mittelalter mit 1300 abschließt und das 14. Jahrhundert gleich in den ersten Dezennien von der Morgenröte eines neuen Zeitalters bestrahlt wird . . . Sicher haben wir keinerlei Berechtigung, mitten durch die Blütenperiode des begleiteten Kunstliedes (im 14. Jahrhundert; der Ausdruck „Blüteperiode" ist eine Übertreibung, d. V.) und die Zeit der Übertragung der Errungenschaften dieses neuen Stils auf die Kirchenmusik einen derartigen gewaltsamen Schnitt zu machen. Man könnte aber im Gegenteil versucht sein, statt dessen lieber die Grenzen des musikalischen Mittelalters weiter vorzuschieben und auch noch die Zeit der Hochblüte des a capella-Vokalstils, das 16. Jahrhundert, dessen Kunst nicht ohne Berechtigung der Gotik in der Baukunst verglichen worden ist, als letzte Krönung dem Mittelalter zuzurechnen und die Neue Zeit seit der Erfindung des rezitativen Gesanges und dem (Wieder-) Aufkommen des von Instrumenten begleiteten Sologesanges in Florenz um 1600 datieren, wenn nicht eben durch jene neueren Forschungsergebnisse gerade diese historischen Begriffe stark an ihrer Bedeutung als Marksteine verloren hätten, so daß ernstliche Zweifel an der Zeitalter scheidenden Wichtigkeit der Reform von 1600 nicht von der Hand zu weisen sind." Denn jetzt erscheine die Florentiner Monodie von 1600 „gar nicht mehr als eine wirkliche Neuschöpfung, sondern nur als eine (sogar nur teilweise zur Geltung gekommene) Wiederzurückdrängung des a capella-Stils zugunsten eines mehr schlicht deklamierenden Gesanges, wie er kaum hundert Jahre früher in schönster Blüte gestanden hatte. . . . Es bleibt daher nichts übrig, als um 1300 das einstweilen noch immer ziemlich rätselhafte und nur durch Befruchtung der Musik von seiten des allgemeinen Aufblühens der Künste in Florenz erklärliche Aufkommen eines Stils zu konstatieren, der geradeswegs zur modernen Tonkunst überleitet." (A. a. O. S. 13.)

Wenn ich diesen Ausführungen gegenüber bei meiner in der 1. Auflage dieses Buches durchgeführten Einteilung, wonach der Beginn der Neuzeit für die Musik um 1600 anzusetzen ist, verharre, so muß ich das näher begründen.

In den letzten Worten der ausführlich wiedergegebenen Begründung Riemanns offenbart sich die ganze Verkehrtheit dieser Betrachtungsweise der geschichtlichen Entwicklung, wobei aus nachheriger Kenntnisnahme verwandter Erscheinungen ihre Zusammengehörigkeit gefolgert wird. Es widerspricht aber den einfachen Tatsachen, daß aus jener instrumental begleiteten Liedliteratur des 14. und 15. Jahrhunderts ein gerader Weg zur modernen Tonkunst geführt habe. Vielmehr liegt dazwischen die allgemeine Weltherrschaft des rein gesanglichen a capella-Stils. Jene vorangehende Liedliteratur wurde darüber so vollständig vergessen, daß die Vorkämpfer des rezitativischen Stiles um 1600 (der sich für die Riemannsche Sehweise als

eine ärmere Wiederholung einer hundert Jahre zuvor reicher blühenden Kunstform darstellt) nicht ein einziges Mal auf diese im gleichen Florenz zur Höhe gelangte Liedkunst Bezug nehmen, daß sie außerdem der ganzen damaligen Welt als Neuerer erscheinen, ihr Stil als völlig neuer Stil gilt.

Und das war er auch; denn es kommt nicht nur auf die Form an, sondern vor allem auf den Geist, der diese Form belebt, von dem aus man zu ihr gelangt. Auch die Form wird dadurch verändert, bei äußerlich gleichen Bedingungen. Das Verhältnis der Instrumente zur Singstimme ist im stile recitativo um 1600 ein ganz anderes, als in der altflorentiner Liedliteratur. Man mag die spätere Form künstlerisch geringer bewerten, der in ihr lebende Geist hat sich als fruchtbarer für die Musikentwicklung erwiesen.

In allen Künsten haben wir den Fall, daß eine spätere geschichtliche Betrachtung in früheren Zuständen „modernere" Bestandteile entdeckt, als in der unmittelbar vorhergehenden Kunstarbeit. Wir haben in einzelnen Werken der mittelhochdeutschen Epik, z. B. im „Meier Helmbrecht", in Stoff und Geist eine Behandlung, die dann auf Jahrhunderte aussetzt; das altdeutsche Volkslied steht der Goetheschen Liedlyrik viel näher als alles, was im Jahrhundert nach dem Dreißigjährigen Kriege entstanden war. In der Malerei gar haben wir nicht nur in der Technik der Malweise solche auffälligen, weit auseinanderliegenden Parallelbewegungen, sondern auch im seelischen Gehalt. Gerade Florenz bietet dafür ein auffälliges Beispiel in der seltsam nervösen, ja morbiden Kunst eines Botticelli. Wie leicht ist es aber von seiner Farbengebung und Linienführung, aber noch weit mehr von der der Präraffaeliten, Verbindungslinien zu mittelalterlicher Miniaturenmalerei zu ziehen, wie sich ja auch in der Art einzelner, von beidem befruchteten neuerer Künstler (z. B. Melchior Lechters) zeigt. Aber aus alledem darf man doch keine so weitgehenden Folgerungen ziehen, wie es Riemann und manche Spezialforscher dieser älteren Periode in einem begreiflichen Staunen über die überraschenden Funde getan haben. Die Unhaltbarkeit dieser Forderungen ergibt sich handgreiflich, wenn Riemann nun folgende Einteilung gibt: Frührenaissance, die Blüteperiode des instrumental begleiteten Liedes im 14. und 15. Jahrhundert; Hochrenaissance, die Ausbildung des vielstimmigen a capella-Stils; Spätrenaissance, die abgeklärte Polyphonie der römischen Schule (Palestrina) mit ihren instrumentalen Ausläufern bis zur Kunst Bachs.

Man muß doch nur sehr lockere Beziehungen zur bildenden Kunst haben, wenn man ausgerechnet in Palestrinas Kunst etwas vom Spätrenaissancegeiste Michelangelos entdeckt.

Es erhebt sich die Frage, ob jene auffällige Frühblüte des instrumental begleiteten Liedes nicht einfacher in die große geistige Entwicklungsgeschichte der Musik einzustellen ist, als durch diese gewaltsame, nirgends durch den inneren Gehalt gestützte Änderung? Ganz sicher ist sie das. Dieses instru-

mental begleitete Lied ist eine unter besonderen Verhältnissen wunderbar gediehene künstlerische Ausbildung der vom Spielmannstum und den Troubadours geübten Liedkunst, die ja von jeher den innigen Zusammenklang und — beim Tanz ergab es sich besonders leicht — auch den Wechsel von Gesang und Instrumentalspiel kannte. Während in England die Stetigkeit der Überlieferung der Entwicklung einer eigenartigen Mehrstimmigkeit so günstig war, gewann Florenz vom Fehlen solcher Überlieferungen Vorteil. Der freie Bürgerstand, der sich in den kleinen italienischen Staaten mit ihren blühenden Städten früh entwickelt hatte, holte sich zur Befriedigung seiner hochgestiegenen Lebensbedürfnisse die Mittel unbedenklich dort, wo er sie fand. Die Lust an heiterer Geselligkeit, eine künstlerisch freie Bildung — man denke an den Erzählerkreis in Boccaccios „Dekameron" — begünstigte eine rasche formale Steigerung aller künstlerischen Unterhaltungsmittel. Das alles kam der Musik zugute. Was im Volkslied, im Sang der Troubadours und Minnesänger — wie viele der letzteren waren mit den Staufern nach Italien gekommen? — in der Spielmannsmusik aller Welt und auch in der mühsam um die Mehrstimmigkeit ringenden Kunstmusik an Kräften vorhanden war, wurde hier in einer schönen Geselligkeitsmusik, in einer Art von Kammermusik lebendig.

Diese Freude an der Welt und ihren Genüssen, der offene Sinn für das irdisch Schöne und die unbedenkliche Hingabe ans Diesseits sind mit der Renaissance verwandt. Aber von jenem neuen Geiste, den es verlangte, die Musik als Ausdrucksmittel tiefen seelischen Lebens zu benutzen und sei's auch auf Kosten des rein musikalisch Formalen durch bloße Deklamationssteigerung, lebt in dieser frühen florentinischen Liedkunst noch nichts. Deshalb konnte sie auch so völlig vom a capella-Gesang zurückgedrängt werden; deshalb wird auch von den nach Ausdrucksmusik verlangenden Humanisten niemals auf diese Musik Bezug genommen.

Sechstes Buch

Die Erneuerung der Musik im weltlichen Geiste der Renaissance

(16. und 17. Jahrhundert)

Allgemeines

Die Musik wird von jetzt ab eine vorwiegend weltliche Kunst, während sie im Mittelalter, soweit sie Kunst war, durchaus eine Schöpfung der Kirche gewesen war. Das ist die natürliche Folge der in der allgemeinen Einleitung zu diesem Teile dargelegten Entwicklung des subjektiven Eigenbewußtseins der Menschen. Der Begriff „Kirche", das ist innigste Gemeinschaft der Geister und Seelen, betont das Allgemeingefühl. Das Empfinden wird gewissermaßen von aller Zufälligkeit der Einzelpersönlichkeit losgelöst, wird mit dem unzähliger anderer vereinigt, und für diese nunmehr objektive Sammlung seelischer Kräfte hatte die Musik einen allgemein gültigen Ausdruck zu schaffen. Daß ihr das im höchsten Maße gelungen ist, haben wir im vorangehenden Buche erfahren. Mit den herrlichen Werken Palestrinas oder Lassos verglichen ist das, was die weltliche Musik im 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts hervorbringt, an künstlerischem Gehalt wie an Formvollendung gering. Es hieß eben eine völlig neue musikalische Technik schaffen, und der Menschengeist grub in diesem Zeitalter nicht in die Tiefe. Vielleicht liegt es auch daran, daß in dieser Zeit die musikalische Vorherrschaft bei den romanischen Völkern verblieb, deren weltliches Ideal mehr auf schöne Form und heiter sinnlichen Lebensgenuß gerichtet ist. Das wurde dann anders, als der germanische Geist in der Musik zur Herrschaft gelangte. Das „Faustische" ist germanisches Erbgut, germanisch ist auch jene Religiosität, in der der Mensch ein persönliches Verhältnis zu seinem Gotte sucht. Daraus erwächst aber keine kirchliche Kunst, selbst wenn der betreffende Künstler sich treu zur Kirche bekennt. Darum ist letzterdings — so gewagt

es auch klingen mag — Johann Sebastian Bach kein evangelischer Kirchenkomponist, ein so überzeugter Protestant der Thomaskantor auch war, ebensowenig, wie es dem kindlich gläubigen Joseph Haydn gelang, katholische Kirchenmusik zu schreiben. Aber voll echter Religiosität ist trotzdem die Musik beider.

Schon aus diesen Sätzen erkennt man, daß es völlig verkehrt wäre, die weltliche Musik insofern als Gegensatz zur kirchlichen aufzufassen, als sie etwa leichtfertig, lustsüchtig, unideal oder gar gemein wäre. Nein, weltliche Musik heißt streng genommen subjektive Musik. Die weltliche Musik umfaßte das ganze Gebiet menschlichen Fühlens, das religiöse mit einbegriffen, aber dieses, wie die anderen, in der Gestalt, wie es in das Fühlen und Denken der betreffenden Persönlichkeit eingedrungen ist und im Handeln derselben betätigt oder verneint wird. Darum ist es leicht begreiflich, daß es mit dem Fortschreiten der Persönlichkeitsentwicklung immer weniger echte Kirchenmusik gibt, auch wenn sich die Zahl treuer Kirchenanhänger nicht vermindert. Die katholische Kirche bestätigt das dadurch, daß sie die Musik im Palestrinastil noch heute als die ihr entsprechende bezeichnet, während doch rein musikalisch genommen dieser Stil für keinen katholischen Musiker mehr die natürliche Ausdrucksweise sein kann. Und auch die evangelische Kirche, die doch die Gestaltung der Beziehungen des Menschen zu Gott als Aufgabe der Einzelpersönlichkeit ansieht, muß, sobald sie eine eigentliche Kirchenmusik haben will, auf ihren Choral zurückgreifen, der seinem Wesen nach der vergangenen Periode angehört. Selbst für die Musik Johann Sebastian Bachs hat sie in ihrer Liturgie keinen Platz, weil er eben zu persönlich ist. Eine andere Frage ist es freilich, ob eine von gläubigem Geist erfüllte, aber mit den technischen Ausdrucksmitteln der Neuzeit arbeitende Kirchenmusik auf den Menschen von heute nicht mit höherer religiöser Kraft einwirken würde, als die gerade das Volk fremdartig berührende alte Musik. Ich werde am Schluß dieses sechsten Buches auf diese Frage eingehender zu sprechen kommen.

Es kann überraschen, daß ich oben den — an der vorangehenden Kirchenmusik gemessen — geringeren Gehalt der „neuen" Musik auch mit der Oberflächlichkeit der Kultur dieses Zeitraums in Verbindung brachte. Man wird einwerfen, die Renaissance sei doch gerade hinsichtlich ihres Reichtums an Persönlichkeiten ein Höhenzeitalter der menschlichen Kultur.

Gewiß, aber diese Hochrenaissance hatte ja auch noch nicht die neue Musik, deren Anfänge man, wenn es durchaus eine bestimmte Jahreszahl sein soll, erst kurz vor 1600 ansetzen kann, also zu einer Zeit, als einerseits der Humanismus bereits zur Gelahrtheit erstarrt, die beherrschte Kraft der Renaissance ins ausschweifende Barock ausgeartet war. Auf das spätere Hervortreten der geistigen Bewegungen in der Musik braucht nicht wieder eingegangen zu werden. Aber hier erkennen wir am deutlichsten, wie die

neue Musik als Ausdrucksmittel des neuen Geistes entsteht und deshalb auch in formaler Hinsicht der seltene Fall eintritt, daß eine ältere, von verwandtem Empfinden in Bewegung gebrachte Formentwicklung wieder aufgenommen und nun erst auf eine Bahn geführt wird, auf der sie zum Ziele gelangen kann. Das vermag nur der Geist.

In rein formaler Hinsicht hatten die Bestrebungen der Renaissance auch in der bisherigen Musik sich Geltung verschafft. Die sorgsame Behandlung des Wortes hatte schon der Humanismus erreicht. Aber auch der an der Antike gebildete Geschmack einfacher Größe und klarer Gliederung hat bereits auf die kontrapunktische Musik eingewirkt, und wenn man die Musik der alten Niederländer dem gotischen Stil mit seinem reichen Zierwerk und seiner unerschöpflichen Mannigfaltigkeit der Form vergleichen könnte, so wird man für den klaren Bau der Musik Palestrinas das Seitenstück in der ionischen Architektur sehen. Daß ferner die Venezianer es verstanden, das Verlangen nach farbiger Pracht und sinnlicher Schönheit innerhalb der kontrapunktischen Form zu befriedigen, beweist das Schaffen Willaerts und der beiden Gabrieli, zeigt die ganze Madrigalliteratur.

Aber der neue geistige Inhalt, das seelische Streben der neuen Zeit fanden in der alten Formensprache kein Ausdrucksmittel. Dafür mußte Neues geschaffen werden. Wie die andern Künste, suchte auch die Musik dafür nach Vorbildern bei der Antike. Aber während bildende Kunst und Literatur bei ihr eine Fülle lebendigster Kunstwerke fanden, konnte eine so verstandene Renaissance auf musikalischem Gebiete nur durch den Verstand und die theoretische Spekulation erfolgen. Man hatte ja keine antike Musik, man hatte nur theoretische Ausführungen antiker Musikschriftsteller. Der Entwicklung schlug es zum Heile aus, daß man gezwungen war, ganz aus Eigenem zu schaffen. Aber zunächst wurde das Fehlen altgriechischer musikalischer Vorlagen als starkes Hemmnis empfunden. Der neue Musikstil wurde nur schwer und langsam gefunden, natürlich erst dann, als die theoretische Kenntnis der Art der griechischen Musik von den Gelehrten auf die Künstler übergegangen war. Wie diese von der Gelehrsamkeit befruchteten Künstler statt der Renaissance (Wiedergeburt) des antiken Dramas zur Neugeburt der Oper kamen, wird im zweiten Kapitel dieses Buches zu lesen sein.

Nun aber ist die Oper ja doch nicht die ganze neuere Musik, nicht einmal ihr wertvollster Teil. Denn sie ist die Gesellschafts-, die Massenkunst innerhalb der neuen Musik, deren tiefstes Wesen die Subjektivität ist. In dieser Hinsicht ist das hauptsächlichste Verdienst der Oper, daß sie den Einzelgesang förderte. Daß dieser aber hier mehr auf die immerhin objektive Darstellung eines Charakters, als auf das Bekenntnis seelischen Erlebens gerichtet ist, liegt im Wesen des Dramas. Die Eroberung des subjektiven Seelenlebens für die Musik ist das Verdienst der Instrumentalmusik.

Diese tritt erst jetzt als anerkannte selbständige Gattung auf. Daraus erklärt sich, daß sie zunächst Jahrzehnte zu tun hatte, bis sie sich ihre eigenen Formen herausgebildet hatte. Darin aber, daß sie trotzdem rasch alle Welt erobert, nirgends als subjektiv-willkürliches Erzeugnis Einzelner wirkt, sondern wie die Erfüllung einer allgemeinen Volkssehnsucht aufgenommen wird, zeigt sich, daß hier recht volkstümliche Kräfte wirksam waren. Nun erst erwies sich die volle Fruchtbarkeit des germanischen Musizierens. Was im vielstimmigen Gesang der Niederländer als wuchernde Künstelei, als krause Spielerei und ungebändigte Willkür erschienen war, offenbarte sich jetzt im Instrument als Verkündigungsmittel des bewegten und verwickelten Seelenlebens.

So bedeutet Renaissance in der Musik vor allem eine Neugeburt des Lebens. Soweit sie eine Wiedergeburt ist, ist sie weniger eine solche der Antike, als der musikalischen Volkskraft des germanischen Mittelalters, die sich in der bisherigen Kunstmusik nicht hatte entfalten können. — Das findet seine Bestätigung in der Geschichte der Instrumentalmusik. Zwar die Ausbildung der Instrumentalformen vollzieht sich noch im wesentlichen in den für alle formale Kultur besonders begabten romanischen Ländern, wogegen das germanische England, das jetzt zum letztenmal bedeutend in die Musikentwicklung eingriff, durch die Ausbildung einer Hausmusik bereits eine geistige Bereicherung brachte. Das Verdienst aber, die Instrumentalmusik zu einem gefügigen Werkzeug der Seelensprache gemacht zu haben, gebührt den deutsch sprechenden Ländern. Erst als der deutsche Geist in der Musik zur Herrschaft gelangte, wurde diese zur persönlichsten und intimsten Kunst, wurde sie wahrhaft die Sprache des Seelenlebens. Den Deutschen eigen ist der faustische Drang, der die Seele in ihren Tiefen aufwühlt und zu den kühnsten Höhenflügen begeistert. Deutsch ist aber auch jene Einfriedung in die engste Häuslichkeit, die gegenüber diesem Drang ins unermeßliche Weltall des Gedankens Sicherheit gewährt. (Man vergleiche hierzu auch die Einleitung zum VII. Buche.)

Daß gerade Italien auch innerhalb der neuen Musik die öffentlichste Form derselben, die Oper, schuf, wird den nicht überraschen, der bedenkt, wie sich alles italienische Leben eigentlich auf der Straße, in breitester Öffentlichkeit abspielt. Das Opernhaus wird hier für die Musik zum weltlichen Seitenstück der Kirche, der öffentlichen Bekundung des religiösen Lebens. Darum hat aber auch Italien auf allen andern Gebieten der Musik nichts Großes zu leisten vermocht.

Frankreich brachte dann der Musik die Formen der gesellschaftlichen Unterhaltung. England, das zuerst eine Häuslichkeit ausgebildet hat, wird die Heimat der intimen Hausmusik und so der natürliche Vorläufer der deutschen Musik, die in diesem Zeitraum ihre volle Kraft noch nicht entwickeln konnte. Zunächst weil die Reformation die kirchlichen Fragen

in den Vordergrund gerückt hatte, was in der Musik zur neuartigen evangelischen Kirchenmusik führte. Nachher aber zerstörte der Dreißigjährige Krieg die deutsche Kultur, so daß es hier erst wieder einer Ruhezeit bedurfte, bis der Boden fruchtbar genug war, neues Leben hervorzubringen. Dann aber erwuchsen ihm auch die ersten drei gewaltigen Geister der neuen Musik, denen alle andern nur Vorarbeit geleistet hatten, auf daß sie dann der Musik endgültig die neuen Wege wiesen: Händel, Bach und Gluck.

Von diesen drei Tonhelden wird das VII. Buch handeln. Die stoffliche Gliederung des vorliegenden VI. Buches ergibt sich danach leicht als Zweiteilung in weltliche und kirchliche Musik; denn noch ist auch die letztere schöpferisch tätig. Für die weltliche Musik haben wir die Teilung in Oper und Instrumentalmusik, auf kirchlichem Gebiete in katholische und evangelische Kirchenmusik.

Erstes Kapitel

Vom Wesen des Musikdramas

Ich muß hier den Gang der geschichtlichen Darstellung unterbrechen. Denn wir stehen vor dem ersten Erscheinen einer Kunstgattung, von der wir auch heute noch nicht sprechen können, ohne sie als „problematisch" zu empfinden. Sie ist dauernd ein Problem gewesen und wird es wohl immer bleiben. Da ist es wohl in einem Buche, das auch die Erscheinungen der Vergangenheit mit den Augen des Menschen von heute sehen will, am Platze, zunächst einmal zusammenfassend zu untersuchen, wie wir zu dem Problem an sich stehen. Dadurch erhalten wir auch die beste Grundlage für die nachherige Beurteilung der verschiedenen geschichtlichen Einzelerscheinungen. — Übrigens ist eine theoretische Betrachtung an dieser Stelle in gewissem Sinne auch „historisch" berechtigt. Denn sicher haben niemals, zumal nicht auf dem Gebiete der Musik, theoretische Erwägungen einen so starken Einfluß auf das Entstehen und die nachherige Ausgestaltung einer Kunstform geübt, wie gerade bei der Oper.

* * *

Unser zeitgenössisches musikdramatisches Leben bietet ein merkwürdiges Bild. Es gibt kaum einen ernsthaften Freund dieser Kunstgattung, der nicht im Musikdrama Richard Wagners ihre höchste Erfüllung sähe. Dagegen empfinden die meisten die strenge Folgerung aus Richard Wagners theoretischen Auseinandersetzungen als einseitig, unerfüllbar oder gar als vernichtend für diese Kunstgattung. Dabei muß man dann wieder zugeben,

daß für Richard Wagner selber diese Theorien nur den natürlichen Rahmen oder Untergrund zu seinem künstlerischen Schaffen bildeten. Wenn wir trotzdem dieses theoretisch-ästhetische Lehrsystem des Musikdramas nicht als alleingültig annehmen, wenn wir aufrechthalten, daß es unter den anders zustande gekommenen Opern ideale Kunstwerke gibt und auch in Zukunft noch geben kann, so veranlaßt uns dazu nicht nur die Zähigkeit des Fortlebens solch andersgearteter Werke (z. B. von Mozart), auch nicht die schöpferische Unzulänglichkeit der Wagnerianer, denen seither noch kein Musikdrama hat gelingen wollen. Es ist vielmehr der sichere Instinkt, daß Richard Wagners Theorie vom Musikdrama viel enger ist, als sein Werk; daß ferner eine so naheliegende Kunstgattung, die als Verbindung von Musik und Poesie nur die höchste Steigerung gegenüber dem so natürlich gewachsenen Liede darstellt, noch aus anderer künstlerischer Naturlage heraus entstehen müsse, als gerade aus der in der ganzen Kunstgeschichte einzig dastehenden Richard Wagners.

Die allzusehr aus unserem sprachlichen Bewußtsein geschwundene Doppelbedeutung der Worte „Dichten" und „Dichtung" trägt viel dazu bei, diese Erkenntnis zu erschweren. Der Begriff „Dichten" heißt eben nicht bloß mit den Mitteln der Sprache Künstlerisches gestalten, sondern bedeutet dieses Gestalten selber. Deshalb empfinden wir wie Ausdrücke „in Farben dichten" bei Böcklin oder „das Dichten in Tönen" bei Beethoven als durchaus nicht auf Literarisches hindeutend, sondern einfach als Ausdruck dafür, daß der Schwerpunkt dieses künstlerischen Schaffens in der Gestaltung eines zuvor formlosen Erlebens liegt, während im übrigen die Malerei zumeist die Wiedergabe eines sinnlich Erfaßten, also bereits zur materiellen Gestaltung gelangten Natureindruckes ist, die Musik Spiel und Ausgestaltung eines irgendwoher empfangenen oder gegebenen melodiösen Themas zur schönen Form darstellt. Aus der Tatsache, daß mit dem Worte „dichten", das für das allgemeine Sprachgefühl mit der literarisch-künstlerischen Gestaltung völlig verwachsen ist, auch jene vor allem Gestalten liegende Tätigkeit künstlerischer Produktion bezeichnet wird, folgt, daß bei einer künstlerischen Tätigkeit, in der sich eine ausgesprochen nicht-literarische Kunstgestaltung mit diesem Dichten vereinigt, sehr leicht die Beziehungen zur Literatur überschätzt oder überhaupt erst hineingetragen werden. Man bedenke, wie immer wieder von Anhängern jener rein sinnlich empfangenen Malerei Böcklin der Vorwurf des Unmalerischen gemacht wird, wie überhaupt etwa die Anhänger des Impressionismus fast jeder großen figürlichen Komposition den Vorwurf des „Literarischen" machen. Andererseits haben wir neuerdings häufig erlebt, daß zahlreiche Künstler, deren musikalische schöpferische Veranlagung im Grunde nicht für so große Kunstgebilde zureichte, die aus Beethovens „Dichten in Tönen" herausgewachsene sinfonische Dichtung immer mehr zu einem Nachdichten gemacht und so in der Tat „literarische" Musik

geschaffen haben, bei der der innerste Vorgang des künstlerischen Gestaltens nicht aus musikalischem Geiste erwächst.

Konnte diese Begriffsverschiebung sogar dort eintreten, wo die betreffenden Künste wenigstens in formaler Hinsicht durchaus in ihrer Sonderart auftreten, so ist sie doppelt leicht erklärlich für den Fall, wo die Musik sich mit der Dichtung als literarischer Kunstform verbindet.

Das Lied freilich hat wenig von diesen Kämpfen erfahren. Ist doch auch in der literarischen Lyrik bis zu ihrer höchsten Vollendung durch Goethe das Gefühl des gesanglichen Untergrundes geblieben: „Nur nicht lesen! immer singen, und ein jedes Blatt ist dein" lautet Goethes Mahnung. Die deutsche Sprache aber hat bezeichnenderweise für diesen begrifflich aus dem Gesamtgebiete der Lyrik schwer heraus zu trennenden, im Gefühl aber unbedingt sicher empfundenen Teil der Lyrik das für Musik und Dichtung gemeinsame Wort „Lied". Erst seitdem auch diese Gattung der Lyrik immer „literarischer" geworden ist, seitdem wir uns daran gewöhnt haben, daß auch die ausgesprochenste Lieddichtung uns mit der Bestimmung des Gelesenwerdens vor die Augen tritt, seitdem wir immer mehr verlernt haben, sie mit dem Gehör aufzunehmen, ist die Liedkomposition zu einem Problem geworden. Die beiden kennzeichnenden End- und Höhenpunkte sind das Volkslied mit seiner denkbar hoch gesteigerten Kunstgestaltung bei Schubert und das Lied Hugo Wolfs. Schubert hat jedes Gedicht aus musikalischem Geiste heraus empfunden und dann den inneren Formgesetzen der Musik gemäß gestaltet. Umgekehrt hat Hugo Wolf aus dem Geiste der Dichtung heraus die Vertonung angestrebt, deren Ziel für ihn nicht die Schöpfung eines musikalischen Kunstgebildes, sondern die höchstgesteigerte Deklamation der Dichtung war.

Die Genies haben immer recht. Ihnen gegenüber hat der Ästhetiker auch keine andere Aufgabe als den Versuch, das Wesen ihrer Kunst darzulegen. Die charakteristischsten Stärken und Schwächen der Kunstgattungen, das Treffende und Einigende bei ihnen erkennt man viel leichter und schärfer an den Leistungen der bloßen Talente. Die Nachahmer des Schubertschen Liedes sind immer mehr dahin gelangt, daß sie ein aus irgendwelchen Gründen aufgegriffenes Gedicht einer Melodie unterjochten; diese Melodie hatte in der Regel mit der Dichtung nur den Rhythmus gemein, vergewaltigte oft die Sprache bis zur sinnwidrigen Deklamation. Umgekehrt sind die Nachahmer Wolfs dahin gelangt, daß man bei ihren Liedern von einer wirklichen Liedmelodie gar nicht mehr sprechen kann, daß überhaupt das eigentlich Musikalische aus der Singstimme weggenommen und dem Instrument zugeteilt worden ist, so daß wir schließlich im Grunde zu kleinen sinfonischen Dichtungen mit einem in Worte gefaßten und gleichzeitig deklamierten Programme gekommen sind. Es ist keineswegs zufällig, sondern die logische Weiterentwicklung, daß wir gerade von einigen Vertretern der modernen sin-

sonischen Dichtung und des modernen sinfonischen Liedes wieder Melodramen bekommen haben, bei denen die Dichtung überhaupt auf die Erhebung in die musikalische Deklamation verzichtet (Richard Strauß, Max Schillings, Humperdinck).

Während in die Verbindung von Musik und lyrischer Dichtung das Problematische erst spät hineingetragen worden ist, trägt das Bestreben, die Verbindung von Musik und dramatischer Dichtung als Kunstform zu gewinnen, von der ersten Stunde an problematischen Charakter, der auch niemals restlos überwunden wird. Betrachtet man die Geschichte der Oper, so hat man geradezu das Gefühl, als ob in ihr Musik und Dichtung zwei feindliche Mächte seien, die wechselseitig um die Vorherrschaft kämpfen, weil beide, wenn sie wirklich einmal zu hervorragender künstlerischer Betätigung gelangen, diese nur durch die Unterdrückung oder ungebührliche Zurückdrängung der mitarbeitenden Kunstbetätigung ausüben zu können glauben. Man fragt sich da nur, warum diese beiden Künste so sehr an dieser Verbindung festgehalten haben, muß freilich zugeben, daß durch die ganze Geschichte der Oper die Musiker dabei der gewinnende Teil waren, zweifellos auch der künstlerisch stärkere Teil. Und wir haben in der ganzen Geschichte der vorwagnerischen Oper nicht ein einziges Mal den Fall, den doch das Lied tausendmal bietet, daß eine für sich allein sehr wertvolle Dichtung sich mit einer ebenso wertvollen Vertonung zur wechselseitigen Erhöhung verbunden hätte.

Die Geschichte der Oper weiß bekanntlich von verschiedenen Reformen zu berichten, deren Forderungen jedesmal ziemlich gleichlautend waren, trotzdem sie ganz verschiedenes anstrebten. Und zwar gipfeln diese theoretischen Forderungen immer darin, daß der Dichtung zu ihrem Rechte verholfen werden müsse. Aber Gluck verstand dabei etwas ganz anderes, als die Franzosen und vor ihnen die Florentiner. Die Kunstschöpfungen dieser drei Reformatorentypen haben wiederum nichts gemein mit dem Musikdrama Richard Wagners, trotzdem auch sein entscheidender Satz lautet, der Irrtum der Kunstgattung „Oper" beruhe darin, daß ein Mittel des Dramas (die Musik) zum Zweck, der Zweck aber (nämlich das Drama) zum Mittel gemacht worden sei. Und auch Wagner teilt die zeugende Kraft im Musikdrama der Dichtung zu.

Im Grunde haben Richard Wagner und Gluck dasselbe gemeint, nur daß die Auffassung von „Dichtung" bei Gluck enger ist. Die Tatsache, daß Gluck dieselben Stoffe für seine Opern aufgriff, die vor ihm unzählige Male bereits behandelt worden waren, zeigt, daß er den Schwerpunkt des Dichterischen nicht in der Handlung, auch nicht in den ja ganz typischen Charakteren, sondern in der seelischen Entwicklung des dramatischen Geschehens sah und in dieser Darstellung seelischen Geschehens die Hauptaufgabe der Oper erblickte. Dieses seelische Geschehen mußte für die Dichtung seiner Opern

zur wortmäßigen Aussprache der inneren Empfindungen jedes dramatischen Augenblickes führen, während bei seinen Vorgängern die Dichtung eigentlich nur dazu gebraucht worden war, um das Gerippe der Handlung zu veranschaulichen. Richard Wagner seinerseits meinte, wenn er, um es grob auszudrücken, das Vorrecht der Dichtung verlangte, keineswegs die Vorherrschaft des einzelnen Wortes über die musikalische Vertonung; dem widerspricht ja schon augenfällig die ungeheuere Steigerung des ganzen musikalischen Apparates (Orchester). Er verstand vielmehr unter dieser Steigerung des Dichterischen: die Schaffung eines Dramas, die Darstellung einer Entwicklung als Hauptsache in der Oper, bei der nicht die Vorführung eines äußern Geschehens die Gelegenheit zur Musikmacherei sein sollte, sondern alles äußere und innere Geschehen letzterdings nur das Ausleben von Menschen ermöglichen sollte, und zwar ein Ausleben, als dessen Mitteilungsform die Musik sich „wahrhaft" ergeben konnte.

Dagegen hatten ursprünglich sowohl die Florentiner, wie in ihrer alten nationalen Oper die Franzosen das Vorrecht der Dichtung über die Musik tatsächlich als das Übergewicht des Wortes über den Ton verstanden. Es sollte vom Text als Wortlaut nichts verloren gehen. So wurde an Stelle des Gesanges eine Rezitation gesetzt und das ausgesprochen Musikalische als Einschiebsel angebracht (Ouvertüre, Balletteinlage und dergleichen).

Wir haben so die gewissermaßen reformatorische Entwicklung der Geschichte der Oper gekennzeichnet; für die andere Seite ist als gemeinsam festzuhalten, daß ihre Vertreter durchaus Musiker sind, die die Oper nur als eine Musikgattung ansehen. Das ist, wenn man die geschichtliche Entwicklung, auf die unten noch einmal hingewiesen werden soll, in Betracht zieht, durchaus berechtigt, zum mindesten leicht erklärlich. Die Oper gewann für die Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts eine ähnliche Bedeutung, wie der Messetext für den Musiker der vorangehenden Periode. Sie war eine „Gelegenheit", alle Künste der Musik anzuwenden. Das brauchte durchaus nichts Virtuoses oder Äußerliches an sich zu haben. Die Oper konnte auch in dieser Art einem ausgesprochenen Ausdrucksmusiker ungemein wertvoll sein. Denn es bot sich hier innerhalb eines leicht faßbaren und sofort den Zuhörer in die richtige Stimmung versetzenden Geschehens die Gelegenheit, alle Gefühle der menschlichen Seele auszudrücken, und zwar in den denkbar verschiedensten Lebenslagen. Wenn man die italienischen Opern durchsieht, wenn man erst recht unseres Mozart Verhältnis zur Opernkomposition betrachtet, so ist hier keine Leichtfertigkeit gegenüber der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks vorhanden. Auch für die Wahrheit der betreffenden dramatischen Situation bewährten diese Komponisten ein ausgeprägtes Feingefühl, und es gelang zahlreichen von ihnen, die verschiedensten musikalischen Formen als durchaus natürlichen Ausdruck des Empfindens innerhalb des von der Handlung geschaffenen Rahmens herbeizuführen. Will

man diese Fähigkeit in denkbar möglichster Vollendung bewundern bei einem Musiker, dessen ausgesprochen dramatisches Empfinden außer allem Zweifel steht, so denke man an die Werke Verdis, der eine musikalische Situationsdramatik hat, wie kein anderer Komponist der Welt. Man denke etwa an das berühmte Quartett im letzten Akte „Rigolettos", wo die vier Personen ganz naturwahr gleichzeitig auf der Bühne stehen, ganz naturwahr durch den Gang des Dramas durchaus entgegengesetzte Empfindungen zu dieser gleichen Zeit haben müssen, wo jede dieser Personen ihrem Empfinden den durchaus wahren musikalischen Ausdruck verleiht, und wo doch nun diese vier verschiedenen Empfindungsbekundungen zusammengeführt werden zu einem gemeinsamen musikalischen Gebilde. Das ist etwas, was nur mit Mitteln der Musik möglich ist, musikdramatisch aber von unbedingter Wahrhaftigkeit und herrlichster Schönheit zugleich sein kann.

Gewiß begünstigte die ganze Einstellung des Kunstschaffens und Kunstgenießens im 17. und 18. Jahrhundert die Entwicklung zur Virtuosität; aber man darf doch die zahlreichen Zeugnisse nicht übersehen, die unwiderleglich dartun, daß man die Ausdrucksfähigkeit des Gesanges ebenso hoch einschätzte, wie seine formale Gestaltung. Soweit man in solchen Dingen, ohne dabei gewesen zu sein, urteilen kann, ist unser heutiges Publikum viel eher geneigt, eine Koloratursängerin lediglich um ihrer hervorragenden Technik willen beifällig anzuhören, als das Publikum des 17. und 18. Jahrhunderts, das auch in bezug auf dramatisches Spiel keineswegs so leicht zu befriedigen war, wie man gemeinhin anzunehmen scheint.

Die Tatsache, daß man sich immer wieder denselben Stoff als Unterlage für die Opernkomposition gefallen ließ, beweist die ganze Einstellung des Schaffens und Empfindens auf das „Wie" der musikalischen Ausführung. Das Verhältnis zum Text im einzelnen war dabei grundverschieden. Händel zum Beispiel, im ganzen genommen ein charakteristischer Vertreter der eigentlich italienischen Oper, ist geradezu Wortausdruckskomponist, der sich keine vom Text gebotene Charakterisierungsmöglichkeit entgehen läßt und jedem einzelnen Worte den Ausdrucksinhalt abzugewinnen sucht. Andern kam es nur darauf an, daß die Worte an sich gut singbar waren, und sie hielten sich für den Ausdruck ganz an die Situation. Übrigens hat es natürlich ebenso viele schlechte Komponisten gegeben wie heute, die lediglich äußerliche Techniker waren, damals also reine Musikanten, wie heute zahlreiche ohnmächtige Wagnerianer stammelnde Deklamatoren geworden sind.

Bei dem im Grunde unmusikalischen Volke der Franzosen, dessen musikalische Begabung sich eigentlich auf das Feingefühl für alles Rhythmische beschränkt (daher die Entfaltung des Tanzes), bestand die Reaktion gegen diese Überfüllung durch Musik bezeichnenderweise in der Betonung des Wertes der Worte an sich; man wollte Text haben. Der deutsche Gluck hingegen hat eigentlich eine Erweiterung des spezifisch Musikalischen verlangt,

freilich im Sinne der deutschen Auffassung von Musik als Seelensprache. Gefühlt haben diese tiefer veranlagten Musiker wie die tiefer veranlagten Kunstgenießer zu aller Zeit, daß jene Verbindung von Musik und Drama, bei der diese nur die Gelegenheit zur Musik war, keinen idealen Zustand darstelle, und man hat diesem Mangel dadurch abzuhelfen versucht, daß man den Anteil der Dichtung durch die erhöhte Bedeutung des Stofflichen steigerte. Das brachte natürlich nur dann einen Fortschritt, wenn dieser Stoff (im Sinne von Gehalt) musikalisch war. Der gesunde musikalische Instinkt führte in Deutschland zur Vorliebe für romantische Stoffe, weil man fühlte, daß die Musik die Welt des Wunderbaren uns naherücke. Die Zulassung des Wunderbaren aber befreite von einer „servilen Naturnachahmung" und mußte schließlich „gegen den Stoff (im Sinne von Handlung) gleichgültiger machen" (Schillers Brief an Goethe 29. Dez. 1797), also die Aufnahmefähigkeit für seelische Entwicklungen steigern. Dagegen empfinden wir die sogenannte „große" Oper deshalb als in jeder Hinsicht so unkünstlerisch und verlogen, weil sie eine Steigerung des Stoffes aus unlauteren Gründen anstrebt, weil sie dadurch Sensation wecken will, wie ja auch die Verlegung des Schwerpunktes auf prunkvolle Ausstattung zeigt. —

Brechen wir hier die Darstellung dieser Entwicklung ab, so bleibt die Frage, wie es denn kommen konnte, daß eine Kunstgattung von vornherein so zwiespaltig in die Welt trat? Wir erhalten die einfache Antwort, daß die Kunstgattung der Oper viel zu früh in die Welt gekommen ist. Sie ist nicht natürlich entstanden und gewachsen, sondern das Ergebnis rein gelehrter Spekulation. Der Gedanke, das Musikdrama zu schaffen, traf nur insofern mit der natürlichen Entwicklung der Musik zusammen, als diese danach strebte, aus einer wesentlich formalen Kunst zum Ausdruck der Empfindung sich zu wandeln. Die Schöpfung des monodischen Stils im Gegensatz zur kontrapunktischen Polyphonie war das natürliche Ergebnis, eines Stils also, bei dem einstimmiger Gesang, der jeglicher Herzensregung folgen konnte, durch eine instrumentale Begleitung musikalische Stütze und Füllung erhielt. Man kann sagen, daß die natürliche Erfüllung dieses Wunsches bereits im Volksliede vorlag und nun zum Kunstliede hätte führen müssen. Daß man statt dessen gleich zur verwickeltsten Gattung kam, daß man diesen Stil gleich auf ein Gebiet übertrug, wo er nur unter ganz seltenen Voraussetzungen als natürliche Ausdrucksweise sich einstellen konnte, lag einesteils daran, daß das Kunstlied in den drei vorangehenden Jahrhunderten alle Satzentwicklungen mitgemacht hatte und war andererseits die letzte Einwirkung des Renaissancegeistes auf die Kunst. Und zwar der Renaissance als Wiedergeburt des Altertums. Diese Einwirkung des Altertums aber war in diesem Falle durchaus unlebendig, weil keine lebendigen Kunstwerke der Antike hier als Vorbilder und Anreger in Betracht kamen, sondern lediglich eine Reihe theoretischer Mitteilungen, die obendrein noch falsch verstanden wurden.

Nachher aber vermochte sich die Menschheit und die Künstlerwelt von dieser Bedingtheit durch das geschichtliche Geschehen nicht mehr frei zu machen, und die Einstellung der Schaffenden und Empfangenden zur Oper blieb bedingt durch jene so ganz auf unkünstlerischem Wege zustande gekommene Schöpfung. —

Es ist als einer der wunderbarsten Glückszufälle in der ganzen Kunstgeschichte zu betrachten, daß zweieinhalb Jahrhunderte später ein Künstler erstand, für den das Musikdrama die natürlichste Ausdrucksform war: Richard Wagner. Als Theoretiker ließ auch er sich von der geschichtlichen Entwicklung beeinflussen. Wir aber sind durch sein Kunstwerk frei geworden, und so erhebt sich für uns Heutige, wenn wir dem Problem des Musikdramas nähertreten, die Frage: wie und auf welchem Wege kann das Musikdrama als naturgemäße Ausdrucksform eines künstlerischen Gehaltes entstehen?

Es ist eine auffällige Tatsache, daß gerade jene Richtung in der Entwicklungsgeschichte der Oper, die die Bedeutung des Dramatischen betonte, immer eine Steigerung des Musikalischen gebracht hat; natürlich nicht der Musik als Formenspiel, sondern der Musik als Charakterisierungsmittel, also Entwicklungsausdruck seelischen Lebens. Nur die ursprünglichen Florentiner und dann auch die alte französische Oper ersahen das Heil in der quantitativen Verminderung der Musik, aber beide legten ja auch, wie oben ausgeführt wurde, den Nachdruck auf die Bedeutung des einzelnen Textwortes und nicht auf das Dramatische. Im übrigen aber haben gerade die eigentlichen Musikdramatiker die Steigerung des orchestralen Teiles in der Oper gebracht. Vom alten Monteverdi über Gluck, Mozart, Beethoven, K. M. von Weber bis zu Wagner hat man ihnen allen den Vorwurf gemacht, daß das Orchester die Singstimmen übertöne. Aber von diesen äußeren Zeichen abgesehen, ist zweifellos in diesen Werken die geistige Bedeutung des Orchesters, seine selbständige Anteilnahme an der dramatischen Entwicklung stets gewachsen, bis bei Richard Wagner das Orchester als gleichbedeutende Kraft neben dem Gesange steht. Bekanntlich ist die seitherige Entwicklung in dieser Hinsicht noch weitergegangen. Doch ist nicht zu verkennen, daß hier andere Einflüsse tätig sind. Unsere modernen Komponisten sind alle vorwiegend Sinfoniker, was einen zwiefachen Grund hat: einmal ihre Einstellung auf Charakterisierung durch Farbe, dann die Entwicklung und Ausbildung der sinfonischen Kontrapunktik zur Mitteilungsmöglichkeit eines gedanklichen Gehalts. Daraus gewann Richard Strauß in der „Feuersnot" eine neue Art des geistigen Gegensatzes zwischen Orchester und Bühnenvorgängen.

Nur kurze Ansätze dazu finden sich schon früher. Bei Richard Wagner ist im allgemeinen die geistige Bewegung auf der Bühne und im Orchester ganz parallel, so daß das Orchester vor allem durch die Verwertung der

Leitmotive eine Erweiterung und Vertiefung des oben Ausgesprochenen bringt. Die einzige Stelle, bei der die Lösung nur so zu geben gewesen wäre, daß die gesamte Art der Vertonung im schroffsten Gegensatze zum Wortlaut des Gesangs gestanden hätte, nämlich des falschen Mime schmeichlerische Ansprache an Jung-Siegfried nach der Tötung des Drachen, hat Wagner nicht durchgeführt. Dagegen hat Gluck in seiner „Iphigenie auf Tauris" bei Orests Arie „Die Ruhe kehrt mir zurück" zu den Versicherungen der Beruhigung für das Orchester die Aufruhr- und Furienmotive verwendet und diesen Gegensatz damit begründet, daß Orest ja gar nicht die Wahrheit sage, denn er könne in Wirklichkeit nicht ruhig sein, da er seine Mutter getötet habe. In Strauß' „Feuersnot" ist diese Gegensätzlichkeit fast die Regel, weil diese Leute eigentlich alle anders, zum wenigsten größer reden, als sie wirklich denken. Man wird zugeben, daß diese Art der Ausnutzung von Gegensätzen zwischen Bühne und Orchester so gedankenmäßig ist, daß sie immer nur wenigen zum Bewußtsein kommen wird, und ich glaube in der Tat, daß bei Strauß' „Feuersnot" nur ein kleiner Bruchteil diese zur Satire gesteigerte musikalische Ironie empfunden hat.

Dagegen scheint sich mir in der Tatsache dieser Steigerung des Orchesters mit der wachsenden Bedeutung des dramatischen Gehalts der innerste Wesensunterschied zwischen Wortdrama und Musikdrama zu offenbaren. Man muß nämlich bedenken, daß diese Steigerung des Sinfonischen für die Aufführung, also die lebendige Erscheinung des Kunstwerkes, eine viel größere Gefahr der Überwucherung des Textwortes durch Musik bildet, als eine noch so reiche oder von formalen Grundsätzen beherrschte musikalische Ausgestaltung des Gesanges bei dünner, mehr den Charakter der Begleitung tragender Behandlung des Orchesters. Eine üppige Koloratur kann ja gewiß eine einzelne Textzeile zerstören, aber im allgemeinen kann man doch der ganzen italienischen Oper gegenüber keineswegs den Vorwurf erheben, daß man die Worte nicht verstehen könne. Es mag ja zunächst paradox klingen, aber ich glaube, man wird sich über diese Unmöglichkeit, den Wortlaut zu verstehen, viel häufiger bei einer Aufführung von „Tristan und Isolde" beschweren müssen, von neuesten Musikdramen gar nicht zu reden. Ganz anders, als zu dem einzelnen Worte, ist aber das Verhältnis zum dramatischen Gehalt. Wer imstande ist, Wort und Ton als Einheit zu begreifen, wer also wirklich in dieser Verbindung von Musik und Drama ein einheitliches Werk sieht, nicht ein Drama mit Musik und nicht ein Konzert mit einem äußeren Geschehen als zusammenhaltendem Rahmen, wird viel leichter die dramatische Entwicklung eines Musikdramas von Richard Wagner erkennen und verfolgen können, als die einer im Gesamtgehalt viel einfacheren italienischen Oper. Im allgemeinen haben diese ja überhaupt gar keine dramatische Entwicklung, sondern höchstens dramatisches Geschehen.

Dagegen ist Mozart in dieser älteren Richtung ein hervorragender Musik-

dramatiker: aber es ist viel schwieriger, die tatsächlich in ganz außerordentlichem Maße vorhandene musikdramatische Entwicklung in „Figaros Hochzeit“ oder „Don Juan“ herauszufühlen, als in den Werken Richard Wagners, und zwar gerade, weil die Formgebung bei Mozart das Stück zu sehr in Stücke teilt, so daß auch Leute, die sich als echte Bewunderer des Dramatikers Mozart ausgeben, in der Einzelwürdigung der Nummern ihre Hauptaufgabe erblicken, statt nachzuweisen, wie jede Persönlichkeit ganz eigenartig musikalisch charakterisiert wird und wie die Entwicklung dieses Charakters und des ihm zugeteilten musikalischen thematischen Materials vor sich geht. In dieser ganz hervorragenden dramatischen Eigenschaft Mozarts, die mir diesen Komponisten rein musikalisch genommen zum stärksten Dramatiker macht, liegt das Geheimnis, daß seine Werke uns heute noch nach Richard Wagner dramatisch so stark ergreifen, keineswegs aber in ihrer absoluten musikalischen Schönheit. Wäre das letztere der Fall, so würde es sicher gelingen, einen Teil der Opern Händels, die an musikalischer Schönheit wie auch an charakteristischer Ausdruckskraft in der Einzelsituation hinter Mozart nicht zurückstehen, wieder zu verlebendigen.

Die Steigerung der Bedeutung des Musikalischen im Musikdrama Wagners geht so weit, daß für denjenigen, der einigermaßen mit dem Inhalt der Dramen vertraut ist, der die Leitmotive und ihren Zusammenhang mit den Personen kennt, aus einer rein orchestralen Aufführung dieser Werke der dramatische Gehalt derselben sich ergeben würde. Nicht umsonst hat auch Richard Wagner, nachdem er doch gemeint hatte, es sei in reiner Instrumentalmusik über Beethoven nicht hinauszukommen, die innere Berechtigung der sinfonischen Dichtung gefühlt. Denn das Musikdrama ist aufs innigste mit ihr verwandt. Ich bekenne mich durchaus nicht zum Anhänger mancher in der Neuzeit erschienenen Werke; aber Friedrich Kloses „Ilsebill“ ist doch in der Tat nichts anderes, als eine sinfonische Dichtung, zu der die szenischen Vorgänge das Programm enthüllen, desgleichen Richard Strauß’ „Salome“ und „Elektra“. Umgekehrt mehren sich mit jedem Tage die „sinfonischen Dichtungen“, die Solo- und Chorgesang zur Mitwirkung aufrufen müssen. Es offenbart sich hier ein Ineinanderübergehen der beiden scheinbar so weit auseinanderliegenden Gattungen, dem ja für die Praxis des musikalischen Lebens verhältnismäßig enge Grenzen gesetzt sind, das aber doch in der innersten Art dieser Kunstgattung begründet ist, was wir um so deutlicher erkennen werden, je klarer wir uns über den Begriff „musikalisch-dramatisch“ werden.

Der Begriff „dramatisch“ wird in der Regel zu eng genommen als ein äußeres Geschehen und Handeln, als ein Gegeneinander verschiedener menschlicher Individuen. Es gibt demgegenüber auch eine durchaus innen verlaufende Dramatik, ein Kämpfen, ein Neben-, Wider- und Miteinanderwirken von Kräften in der einzelnen Menschenbrust. Die Dichtung vermag

eigentlich nur das Ergebnis dieser Kämpfe mitzuteilen. Dadurch, daß sie alles ins Begriffliche oder doch ins Begreifbare umwandeln muß, kann sie nur jeweils die augenblicklichen Seelenzustände mitteilen, Momentbilder des seelischen Lebens aneinanderreihen, weshalb eine der aufgerufenen Kräfte zum Schlusse siegreich bleibt. Wir erleben das oft in Monologen, und es ist sogar eine besondere Dichtungsgattung entstanden, die sich solche Darstellungen seelischer Dramen zum Ziele setzte, das Psychodrama. Aber man empfand doch mit Recht diese Gattung als etwas aphoristisch und unzulänglich, weil fast immer der Leser gezwungen war, sich die Ereignisse der äußeren Welt hinzuzudenken, wenn sie ihm nicht noch ausdrücklich vom Erleber der geschilderten Stimmungen erzählt werden mußten.

Die Musik dagegen ist imstande, die Kräfte im Kampfe selbst vorzuführen, also ein echtes Drama zu gestalten, dessen ganzes Geschehen sich frei von irgendwelcher materiellen Formgebung und Sichtbarwerdung rein im Seelischen vollzieht. Sie kann uns jene Kräfte am Werke vorführen, deren Ergebnis wir in der Dichtung als Lyrik finden können. Denn das Wesen dieser innerlichen Dramatik, ihr Grundunterschied von der Widerspiegelung der Welt beruht darin, daß das Ziel nicht ein Nacheinander, auch nicht ein Nebeneinander ist, sondern ein Ineinander. Die Kräfte durchdringen sich hier wechselseitig. Es kann ja eigentlich nichts von solchen Kräften sterben, nichts ertötet werden von dem, was in meiner Brust einmal lebendig geworden ist. Es kann sich nur mit anderen Kräften verbinden, vermengen und so durchsetzen, daß aus beiden oder vielen zusammengenommen etwas völlig Neues entsteht. Der Kern aller Musik ist eben Sinfonie, Zusammenklang. Das gilt nicht nur vom sinnlichen Ton, sondern auch in geistiger und seelischer Hinsicht.

Man wird den Unterschied am besten erkennen, wenn man zwei Höhepunkte künstlerischen Schaffens miteinander vergleicht, wo wir in beiden Fällen das ausgesprochene Gefühl dramatischen Erlebens haben: das Drama Shakespeares und die Sinfonie Beethovens. Das Drama Shakespeares will nicht ausgleichen zwischen Gegensätzen, es bringt Sieg oder Niederlage einer ungeheueren Kraft im Kampfe mit anderen. Es liegen Tote auf der Bühne, es haben Kräfte vertilgt werden müssen, um dieser einen zum Sieg zu verhelfen. Und auch das Lustspiel bringt es im günstigsten Falle zu einem Nebeneinander, zu einem Verbinden von Kräften zu gemeinsamer Tätigkeit: Kräfte, von denen man zuerst angenommen hatte, daß sie einander widerstreben, die man nun aber zu verträglichem Zusammenwirken zusammenführen zu können glaubt. Es kommt vor — ich habe das Gefühl in besonders starkem Maße bei Kleists „Käthchen von Heilbronn" —, daß uns zwei so entgegengesetzte Kräfte vorgeführt werden, daß wir nicht recht an ein gemeinsames Wirken derselben glauben können. Wenn Graf Wetter vom Strahl und Käthchen sich verbinden, haben wir das Gefühl, daß Käth-



chens große Charakterwerte auf den Mann selbst nicht umwandelnd wirken werden, daß erst durch die Verbindung des Besten aus beiden etwas Herrliches entstehen dürfte. Nun, die Musik ist imstande, hat geradezu zur Hauptaufgabe, uns das Werden und Reifen dieser Frucht des Bundes, gewissermaßen das ideale Kind dieser Ehe vorzuführen.

In der Sinfonie Beethovens gibt es kein Sterben von Kräften. Wir haben auch hier ein Nebeneinander und Gegeneinander verschiedener Mächte (Themen); aber die Entwicklung geschieht nicht dadurch, daß eine derselben in die Flucht geschlagen, völlig ertötet und wertlos wird. Auch das wäre nur verhältnismäßig wenig, wenn die beiden sich nun bloß zu kontrapunktischem Spiel vereinigten; sie müssen so ineinander übergehen, daß aus den Elementen beider ein neues höheres, schöneres und reicheres Thema entsteht. So ist es erklärlich, daß eigentlich in jedem der Beethovenschen Werke, von denen ein jedes als selbständiges Ganzes vor uns steht, dasselbe Drama vor sich geht, daß sie alle dasselbe Problem haben. In der Dichtung wäre eine derartige Wiederholung einfach undenkbar, weil sie ja nur durch die Vorführung von Abbildern des Lebens klargemacht werden könnte. Für die Musik ist aber dieses Hingelangen aus Not und Kampf zur Seligkeit, Schönheit, zum Siege eigentlich der charakteristische große Inhalt.

Nun mag man einwerfen, Beethovens Sinfonie sei immer noch kein Musikdrama. Äußerlich gewiß nicht, aber es walten genau dieselben Kräfte darin, wie im Musikdrama.

Wir empfinden die Musik — soweit wir sie überhaupt als Kunst des Ausdrucks erfassen und nicht als heiteres Spiel schöner Formen — als Seelensprache, das heißt als das Ausdrucksmittel von Vorgängen und Erlebnissen, die sich wesentlich in der inneren, seelischen Welt des Menschen vollziehen. Aus dieser Grundeigenschaft der Musik ergibt sich, daß sie dort als naturgemäßes Ausdrucksmittel, Mitteilungsmittel eines künstlerischen Gedankens eintritt, wo es sich um seelisches Erleben handelt. Die Musik müßte rein subjektives Bekenntnis eines Einzelnen bleiben, wenn die Tätigkeit seelischer Kräfte sich nur innerhalb der Persönlichkeit eines Einzelnen vollziehen könnte. Daß in dieser Brust eines Einzelnen durch das Widereinander seelischer Kräfte die gewaltigsten Vorgänge und Dramen ausgelöst werden können, beweisen Erscheinungen wie Johann Seb. Bach und Beethoven.

Aber auch Verhältnis und Beziehungen verschiedener Menschen zueinander werden durch die in verschiedenenen Individuen tätigen seelischen Kräfte beeinflußt, ja geradezu entschieden; und zwar nicht nur für das seelische Leben der betreffenden Individuen, sondern sogar für ihr körperliches und materielles Dasein in der Welt. Das Musikalischdramatische liegt nun in den Wechselbeziehungen dieser verschiedenen in verschiedenen Menschen liegenden Seelenkräfte. Alles, was äußeres Geschehen, von außen hinzugebrachte Verwicklung ist, ist dagegen Nebensache,

ist nichts eigentlich Musikalisches. Gewiß kann es gar keinen Stoff geben, der uns das Zueinanderstehen zweier oder mehrerer Menschen vorführt, ohne daß materielle Beziehungen eintreten; denn wir alle stehen ja in Bedingtheit zur materiellen Welt. Aber es gibt hier natürlich ungeheure Gradunterschiede, sowohl für diese Bedeutung der materiellen Welt, wie umgekehrt auch für die entscheidende Macht der beteiligten seelischen Kräfte. Ein Stoff wird also um so musikdramatischer sein, je weniger für die Entwicklung des Ganzen die Kräfte der äußeren Welt, der Materie von Bedeutung werden, je mehr sie durchaus von dem inneren seelischen Erleben der beteiligten Menschen getragen wird.

Gerade für diese Erkenntnis ist es außerordentlich lehrreich zu beobachten, wie die Opernkomponisten instinktiv immer mit Vorliebe zu Stoffen der Romantik oder des wunderbaren Geschehens gegriffen haben. Vor allem haben sich auch Mythos und Religion als äußerst günstig für das Musikdrama erwiesen, und mehr als sonst tritt im Musikdrama die Liebe, das stärkste Zueinanderhin von seelischen Kräften in verschiedenen Menschen als treibende Macht hervor: die Liebe, die das Streben nach dem Ineinander verschiedener Individuen, nach dem völligen Aufgehen zu einer neuen Einheit ist. Die Art, wie Richard Wagner von der Geschichte (Rienzi) über die Sage (Fliegender Holländer), die in ihrem materiellen Leben vielfach von Musik erfüllte Welt des romantischen Rittertums (Tannhäuser) zur wunderbaren Entwicklung seelischer Wirrnisse (Lohengrin) und zum rückhaltlosesten Ausdruck des liebenden Ineinanderaufgehens (Tristan und Isolde) gekommen ist, zeigt in wunderbarer Weise diese aufsteigende Linie zur stets stärkeren Verdichtung des ganzen Stoffes ins rein Musikdramatische. Und nur musikdramatisch war diese Wendung des „Tristan und Isolde"-Stoffes in die Sehnsucht nach Auflösung möglich, weil diese Auflösung ja nur eine Entkörperung ist, ein Freiwerden der Seelen, die dann ohne Fessel und Schranken zur Einheit verschmelzen können. Und ganz folgerichtig kam Richard Wagners weiteres Schaffen zum Mythos im „Ring des Nibelungen" und zum Religionsmysterium „Parsifal".

Man kann natürlich jedes Drama in Musik setzen, jedes Lustspiel, jede Staatsaktion. Die Musik an sich kann dabei hochinteressant sein; hat man doch den Text eines Steuerzettels in ganz interessanter und charakteristischer Weise vertont. Aber in allen solchen Fällen ist die Musik *nicht innerlich notwendig*. Weil sie das nicht ist, weil sie ihre Daseinsberechtigung eigentlich erst zu erweisen hat, weil sie *nicht dramatisch*, d. i. nicht notwendig für die Entwicklung der hier vorgehenden Geschehnisse sein kann, sucht sie durch ihre sinnlichen und formalen Reize oder auch durch ihr hohes Charakterisierungsvermögen ihre Anwesenheit begreiflich zu machen. *Gerade dort, wo die Musik innerlich nicht notwendig ist, wird sie in der Verbindung mit der Dichtung ein ungebührliches Übergewicht zu*

erlangen suchen. Sie wird und muß das um so eher, je weniger ihr Auftreten und ihre Entwicklung von inneren Notwendigkeiten bedingt wird. Sie ist dann eben frei und tummelt sich in ihrer Freiheit aus. Niemals war zum Beispiel die Musik aufdringlicher, als in den Ballettopern, wo dieses Ballett ganz willkürlich in eine Handlung eingeschoben wurde. Aber auch die große Mehrzahl der herkömmlichen italienischen Operntexte verlangte aus dem Stoff heraus nicht nach Musik; es mußte deshalb geradezu gewaltsam die Gelegenheit zu ganz für sich stehenden Liedern, Arien, Chören und Duetten geschaffen werden. Am allerschlimmsten wirkt aber auch hier wieder die „große" historische Oper, weil da die Musik geradezu eine Lüge ist. Das stoffliche Geschehen verlangt von uns den Glauben an seine materielle Wirklichkeit, bringt uns historische Personen und Verhältnisse. So ist es doch natürlich, daß wir das uns Vorgeführte auf seine historische Möglichkeit und Glaubwürdigkeit prüfen. Sofort ersteht in uns dann das Gefühl für die innere Unmöglichkeit der Musik, des Gesanges in allen diesen Verhältnissen. Nirgendwo darum gebärdet sich die Musik so lärmend, so aufdringlich und mit allen ihren äußeren Künsten und Reizen prunkend, wie in der historischen Oper.

* * *

Auf der anderen Seite nun gibt es zahlreiche Abbilder der Welt, die ohne Musik nicht vollkommen oder geradezu unwahr sind. Wie natürlich und selbstverständlich stellt sich etwa in Goethes „Faust" an verschiedenen Stellen das Lied ein. Beim Lesen empfinden wir es ja nicht, aber bei der Vorführung auf der Bühne würde es jegliche Illusion stören, wenn diese Lieder bloß gesprochen und nicht gesungen würden. Selbst das naturalistische Drama kann der Musik als Stimmungsmoment nicht entbehren. Es gibt also ein ungeheures Gebiet, auf dem die Musik rein aus den äußeren Bedingungen der Welt ins Drama kommt. Das kann so weit sich steigern, daß es schließlich nur noch eine Stilfrage ist, ob man nicht das ganze Drama mit Musik versehen soll. Für viele Leute besteht ja auch das Charakteristikum des Musikdramas darin, daß es durchkomponiert ist. Eine Stil- und eine Stimmungsfrage. Bei Dramen, die wunderbares Geschehen vorführen, hat der Zuhörer heute geradezu ein Verlangen nach Musik, die ihm dann das Mittel wird, von den realen Bedingungen der Lebenswahrheit abzusehen. Aber die Musik ist ja auch Verschönerung und Erhöhung der Lebensfreude, Ausdruck schöner Heiterkeit und Leichtigkeit, des Befreitseins von irdischer Sorge, Lustigkeit. Es ist mir so leicht erklärlich, daß die komische italienische Oper immer viel natürlicher gewirkt hat, als die Opera seria, trotzdem von innerer Musikdramatik bei der komischen Oper noch weniger die Rede sein kann. Aber das Ganze wird durch die Musik zum heiteren Spiel. Man kann ruhig sagen, daß bis zu Richard Wagner die

ganze Opernliteratur, die sich als lebensfähig erwiesen hat, fast nur aus solchen Werken bestand, die aus irgendeinem der hier angeführten Gründe die „wahre" Gelegenheit zur Musik boten. Die Natürlichkeit der Mischgattung als Ausdrucksform des betreffenden dramatischen Gehalts war eben daran abzumessen, wie weit aus allen diesen Gründen Musik am Platze ist. Wir begreifen dann all die lustigen Spiele der italienischen komischen Oper; begreifen, daß die Waldromantik und Volksliedstimmung in Webers „Freischütz" so tief ergreift; bewundern den genialen Instinkt Mozarts, der diese heiteren Spiele, wie das erschütternde Wunderdrama „Don Juans" und die mythisch-religiös eingestimmte Märchenwelt der „Zauberflöte" sich für seine Opern erkor. So bekommen wir auch für die seitherige Entwicklung das gehobene Liederspiel Lortzings, die köstliche Lustigkeit Nicolais und wieder etliche italienische komische Opern als Kunstwerke, die diese merkwürdige Form der durchgeführten Verbindung von Dichtung und Musik natürlich in sich trugen. Wir begreifen es dann auch, daß eine Oper wie Gounods „Margarete" gerade in Deutschland so beliebt werden konnte, weil für unser Gefühl Faust und Gretchen das Liebespaar sind. Aber wir dürfen uns keinen Augenblick im Unklaren darüber sein, daß in dieser ganzen Entwicklung nicht das notwendig und naturgemäß gewordene Musikdrama vorhanden ist.

Das hat uns erst Richard Wagner gebracht. Diese Erfüllung des Musikdramas konnte nur dadurch werden, daß ein Künstler erstand, der einmal Dramatiker im gewöhnlichen Sinne des Wortes war; das heißt eine Persönlichkeit, die solche Stoffe aufgriff, die als sinnlich wahrnehmbares Weltbild vor unsere Augen hintreten können, also ein Künstler, den es nicht nach Spiegelung des eigenen Innenlebens, sondern nach Widerspiegelung des Lebens der Welt verlangte. Dieser Künstler mußte aber zugleich urmusikalisch veranlagt sein, so daß er naturgemäß nach jenen Stoffen greifen mußte, in denen das seelische Erleben treibende Kraft war, in denen die eigentliche letzte Entwicklung sich seelisch vollzog, so daß, um überhaupt diese Entwicklung wirklich zu veranschaulichen, die Sprache der Seele eintreten mußte: die Musik.

Ich werde bei der Würdigung Richard Wagners nachzuweisen haben, wie vollkommen er diese Forderungen erfüllt hat, wie sein Schaffen gerade in dieser Hinsicht sich steigend aufwärtsbewegte. Aber ich muß auf einen Gedanken zurückkommen, von dem wir ausgegangen sind: die wachsende Bedeutung des Orchesters bei dieser echten Art der Musikdramatik.

Eine seelische Grundstimmung oder die seelische Kraft im unbewegten Zustande ist musikalisch auszudrücken durch irgendein Thema. Diese ungeheure Bedeutung des thematischen Materials wird heute vielfach übersehen. Es liegt aber zweifellos die größte Schwäche unserer Komponisten in der Schwäche ihrer thematischen Erfindungskraft; alle Entwicklungen einer Kraft wollen eben nicht viel bedeuten, wenn ursprünglich nichts da ist. Die ver-

schiedenen im Musikdrama tätigen Kräfte werden sich also musikalisch als verschiedene Themen darstellen. Rein musikalisch genommen, haben wir also genau das gleiche Verhältnis wie etwa in der Beethovenschen Sinfonie, wo auch die verschiedenen Kräfte in Themen ausgedrückt sind. Für die musikalische Ausarbeitung an sich ist es nun ganz gleichgültig, ob diese durch die vorliegenden Themen ausgedrückten Seelenkräfte aus einer einzelnen Menschenbrust kommen oder verschiedenen Individuen angehören. Die Art der Verarbeitung bleibt musikalisch dieselbe. Man hat hier die Erklärung dafür, weshalb diese rein musikalische Dramatik beim eigentlichen Musikdrama im wesentlichen ins Orchester verlegt ist, weshalb der Charakter dieses Orchesters durchaus sinfonisch wird. Und es ist klar, daß, je reiner musikdramatisch der Inhalt eines Musikdramas wird, je mehr er also ins Seelische geht, desto mehr die eigentliche Entwicklung in dem nicht durch Worte Auszudrückenden, sondern nur musikalisch zu Sagenden liegt, womit also schrittweise die Bedeutung des orchestralen Teiles wächst. Dieses Orchester gibt gewissermaßen die Ganzheit, die Welt, in der jene einzelnen Individuen oben auf der Bühne stehen, von der sie nur Einzelerscheinungen sind. Gleichzeitig sieht man aber auch, daß, wenn das Themenmaterial nicht aus der urmusikalischen Welt des Innenlebens gewonnen wird, sondern aus charakteristischen Erscheinungen der Außenwelt, gerade auf diesem Wege jene verhängnisvolle Veräußerlichung eintreten muß, unter der „Salome" und „Elektra" von Richard Strauß oder Debussys „Pelleas und Melisande" leiden. —

Wenn man alles sich so überlegt, so staunt man immer wieder über den wunderbaren Instinkt der Genies. Im Erkennen ist natürlich auch das Genie beschränkt und an das gebunden, was bereits da ist; aber im gefühlsmäßigen Instinkt trifft das Genie immer naturgemäß die Wahrheit, zu deren erkenntnismäßiger Durchdringung uns anderen erst die vollbrachte schöpferische Tat verhelfen kann. So ist es besonders deutlich bei Richard Wagner. Seine theoretischen Auslassungen über das Wesen des Musikdramas sind arg begrenzt und bedingt durch die Entwicklung dieser Kunstgattung bis zu ihm selber. Aber in einzelnen Äußerungen, bei denen mehr sein Fühlen maßgebend war, enthüllt er den Kern seines Wesens, dem wir jetzt dank der Tatsache, daß wir von Richard Wagners künstlerischen Schöpfungen ausgehen und an ihnen das Wesen des Musikdramas studieren können, von ganz anderer Seite her nahekommen. Es dürfte bekannt sein, daß Richard Wagner sich als Erfüller oder Fortsetzer Beethovens empfand, daß er dagegen von sogenannten Vorläufern in der eigentlichen Gattung des Musikdramas nichts wissen wollte. Er empfand die Sinfonie Beethovens als seinem Musikdrama wesensverwandt, und aus diesem Gefühl heraus erklärte er sich auch das Ende der neunten Sinfonie als ein Erlösung-Suchen der Musik in den Armen der Dichtung. So zweifellos diese Auffassung der Sinfonie falsch ist, so sicher trifft sie doch den Kern des Problems der Musikdramatik.

Daß es eine solche gibt, eine Dramatik, die nur durch die Musik vollkommen ausgesprochen werden kann, glaube ich wohl bewiesen zu haben. Es ist nun zweifellos, daß an sich alle diese Probleme sich auch rein musikalisch ausdrücken lassen müssen. Aber es liegt dann im Wesen der Musik, daß diese Vorgänge innerhalb der Unbestimmtheit bleiben. Die Musik hat ja kleine, sogenannte malende, Mittel der Verdeutlichung, hat auch sonst aus ihrer eigenen Stilgeschichte in der festgelegten Bedeutung von Formen, Rhythmen und dergleichen Mittel, unsere Empfindungen bestimmter einzustellen. Aber alles das bleibt natürlich in engen Grenzen, und sobald es zu weit getrieben wird, empfinden wir es leicht als unkünstlerisch, wie bei vieler Programmspielerei.

Damit die Musik aus der Welt des Seelischen hinaustreten kann in die körperliche Wirklichkeit, ja auch nur in die Welt der Erkenntnismöglichkeit, muß sie sich mit einer anderen Kunst verbinden, und sei es auch nur in der Form eines schweigsamen Programms, wie in den modernen Programmsinfonien, die sich zumeist fälschlich als Sinfoniedichtungen bezeichnen. Und da ist die natürlichste Verbindung der Musik die mit dem Worte einerseits und der Bewegung andererseits. Für die letztere bildet das naturgemäße Bindungsglied der Rhythmus, für die erstere der Ton, wobei dann auch das Wort sich natürlich der rhythmischen Bewegung eingliedert. Das Musikdrama bedeutet nun die Verbindung von Wort, Ton und Bewegung. Selbst die Unterschiedlichkeit des Ortes, wo die Musik ertönt, kann dramatisch wirken. In Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“ wird durch diese Szenerie der Kampf zwischen Licht und Finsternis deutlicher, als durch die vertonte Dichtung. Anderseits ist der zweite Akt in Pfitzners „Armem Heinrich“ ohne äußeres Geschehen und doch voll entscheidungsreicher innerer Entwicklung dreier Menschen, und damit im höchsten und stärksten Sinne dramatisch.

Das Thema wäre unerschöpflich, wenn wir es nach allen ästhetischen Möglichkeiten untersuchen wollten; manches wird bei der geschichtlichen Darstellung der Einzelfälle noch hinzuzufügen sein. Als wichtigstes ist festzuhalten, daß eine Entstehung des Dramas aus dem Geiste der Musik ebensogut möglich ist, wie die Entstehung des Dramas aus dem Geiste der Dichtung. Daraus folgere ich den Satz, daß der urmusikalische Künstler durchaus imstande ist, ein echtes Musikdrama zu schaffen; er braucht dazu nicht die Fähigkeit zur Gestaltung des Wortdramas zu besitzen. Die Verbindung von Wort-Dichter und Musiker, wie sie Richard Wagner darstellt, war vielleicht nötig, um ein erstesmal die Gattung des reinen Musikdramas als künstlerische Notwendigkeit hinzustellen. Aber zur Erfüllung aller wesentlichen Forderungen des Musikdramas reicht die urmusikalische schöpferische Begabung völlig aus, und sie allein ist das wirklich Unentbehrliche.

Zweites Kapitel

Die Oper in Italien

Das Wesen des Dramas, das einzelne Personen mit durchaus subjektiven Empfindungen gegeneinanderstellt, bedingt den Einzelgesang. Erst dieser ermöglicht einen wirklich treuen Anschluß der Musik an die Dichtung, nur er gestattet den Ausdruck individueller Gefühle und Leidenschaften. Die kontrapunktische Schreibweise, wie sie bisher allein entwickelt worden war, führt zum Chorgesang, der naturgemäß alles Individuelle und Persönliche meidet. Auch der frühere einstimmige Gesang mit Instrumentalbegleitung, wie er in Florenz besonders geblüht hatte (S. 188 f.), war polyphonem Geiste entsprungen. Immerhin war in steigendem Maße das Gefühl für die Bedeutung einer begleiteten Einzelstimme gewachsen. Zumal in den einfacher gesetzten Chorkompositionen trat die Oberstimme bedeutsam hervor; manche Madrigalisten und Odenkomponisten nutzten diese Tatsache zu einer melodischen Bevorzugung der Oberstimme, die obendrein von den Gesangskünstlern reich ausgeschmückt wurde. Das erleichterte dann wieder den Ersatz der übrigen Stimmen durch Instrumente oder die Übertragung aller dieser Stimmen auf ein Instrument (vorzüglich die Laute).

Aber das alles ist nicht eigentliche Monodie. Solange diese nicht kunstmäßig ausgebildet war, konnte auch keine dramatische Musik entstehen, so vielfach die Gelegenheit zur Musik im Drama geworden war und in steigendem Maße ausgenutzt wurde. Daß in den kirchlichen Schauspielen und Mysterien die Musik kirchlichen Charakter trug, sofern sie nicht überhaupt dem kirchlichen Gesang entnommen war, liegt nahe. Auffälliger ist, daß eine bei den Zeitgenossen so berühmte Erscheinung wie Adam de la Hâle ohne alle Nachwirkung blieb, wo die Keckheit, mit der er die Stoffe für seine Liederspiele dem bäuerlichen Leben und seinen eigenen Schicksalen entnommen hatte, mit so großem Beifall belohnt worden war. Aber seine Anregungen, die auf die Dichtung vielfache Wirkung übten, blieben für die Musik unfruchtbar, wie ein Blick auf die vielfachen Verbindungen der Musik mit dem Drama zeigt, die bereits für die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts in weltlichen Maskenspielen und den mythische oder allegorische Szenen vorstellenden sogenannten „Trionfi“ für Italien bezeugt sind. Waren diese Spiele zumal zur Verherrlichung fürstlicher Feste beliebt, so erscheint schon 1480 in Rom das allerdings geistliche Singspiel „Von der Bekehrung Pauli“ in der noch heute für die italienische Oper charakteristischen Verbindung mit dem Karneval. Indes gehören überhaupt alle diese Erscheinungen mehr in die Geschichte des Balletts und allenfalls in die der Literatur, nicht aber in die der dramatischen Musik; denn so groß der Anteil der Musik auch ist, mit dem

Drama selber hat sie nichts zu tun. Sie bleibt ein Einschiebsel und zwar Chorgesang. Auch die Wiederbelebung antiker Tragödien und ihre Nachahmung in einer reichen dramatischen Literatur änderte daran nichts. Der Dialog wurde gesprochen, die Chöre als Gesangsstücke eingeschoben. So bedeutend diese Kompositionen, z. B. Andrea Gabrielis Vertonungen für eine Aufführung des „Ödipus" von Sophokles im antiken Theater zu Vicenza (1584) auch waren, so blieben sie doch dem eigentlichen Drama fremd. Noch größer war der Anteil der Musik in den durch Torquato Tassos „Aminta" (mit Musik Luzzasco Luzzaschis 1573) und Guarinis „Pastor Fido" (1585) zu großer Beliebtheit gelangten Schäferspielen (Favola pastorale), in denen der Hof zu Ferrara glänzte. Wurden hier zuweilen ganze Szenen in Musik gesetzt, so war der Anteil der Musik in den Intermedie oder Intermezzi noch bedeutsamer. Diese „Zwischenspiele", die zwischen die Akte der ernsten Dramen eingeschoben wurden, brachten entweder mehr idyllische mythologische Spielereien oder auch oft ganz realistisch aufgefaßte Szenen aus dem Volksleben.

Gerade diese letzteren sind später von großer Bedeutung für die Entwicklung der komischen Oper geworden (S. 290). Für diese erste Zeit aber darf uns auch die bewegteste Handlung nicht darüber hinwegtäuschen, daß die ihr verbundene Musik durchaus nicht dramatisch war. Alles war im Grunde Chormusik. Auch für Monologe und Dialoge gewann man den Einzelgesang, indem man aus mehrstimmig komponierten Madrigalen eine Stimme singen ließ und die übrigen den begleitenden Instrumenten übertrug. Ja, man war so sehr in der polyphonen Musik befangen, daß man auch gar keinen Anstand nahm, die Monologe oder Dialoge von Chören absingen zu lassen. So haben wir von dem doch allen Neuerungen sehr zugänglichen Orlando di Lasso ein komisches Chorduett zwischen Pantalon und seinem Diener, der den Wein hat auslaufen lassen. Ja selbst dort, wo der einzelne der Masse gegenübergestellt wird, wie z. B. in der sehr komischen Judenszene des dritten Aktes des „Anfiparnasso" von Vecchi, wird sowohl die Rede des polternden Francatrippa wie das Geschrei der ihm des Sabbaths wegen kein Geld borgen wollenden Judenmenge mehrstimmig behandelt. Im übrigen ist dieses ganze Lustspiel durchkomponiert. Auch die hochentwickelte Gesangskunst konnte hier keine Änderung herbeiführen, obwohl sie vielfach bereits dem Virtuosentum verfiel und gefeierte Sängerinnen, wie die bekannte Vittoria Archilei, die von ihnen gesungenen Oberstimmen von Madrigalen üppig durch all das Kunstwerk des späteren Koloraturgesangs verzierten.

Die uns so merkwürdig erscheinende Tatsache, daß die Musik nicht den nächst gelegenen Weg zum dramatischen Ausdruck fand, nämlich den, daß sie einfach eine Melodie mit Begleitung mehrerer Instrumente erfand, hat ihren tiefsten Grund darin, daß die Zeit für ein natürliches Entstehen dramatischer Musik noch nicht gekommen war. Denn jetzt eben fing die Musik zum dritten Male eine neue Entwicklung an und zwar diejenige, die ihr die

Möglichkeit seelischer Ausdrucksfähigkeit auch wirklich brachte. Da ist es klar, daß diese noch in ihren Anfängen steckende Kunst der denkbar schwierigsten Aufgabe, die verschiedenen Empfindungen der verschiedensten Charaktere darzustellen, nicht gleich gewachsen war. Ob die Musik nicht auch im Laufe der Zeit ganz von selbst zu dieser Fähigkeit gelangt wäre, was man im Hinblick auf die Entwicklung der Instrumentalmusik und des Liedes wohl bejahen könnte, ist eine sehr müßige Frage. Die Tatsachen haben es nun einmal nicht zu dieser langsamen, natürlichen Entwicklung kommen lassen, sondern eine fast plötzliche Entstehung des neuen Musikstils herbeigeführt. Aber es wäre sehr kurzsichtig, diese Plötzlichkeit als eine Art Willkür oder Künstlerlaune aufzufassen. Nein, auch in der Geschichte der Künste waltet die Notwendigkeit der Entwicklung als höchstes Gesetz. Mag uns manche Erscheinung noch so unvermittelt vorkommen, in Wirklichkeit gestattet doch die Kunstentwicklung keine Sprünge. Wer freilich die Künste oder gar die Einzelkunst der Musik als etwas für sich Bestehendes ansieht, der mag sich die Gründe mancher Tatsache nicht erklären können. Aber alle Künste sind nur Teilerscheinungen der Kultur, sind nur verschiedene Äußerungen der einen menschlichen Entwicklung, die von den denkbar verschiedensten Kräften bestimmt wird. In unserem Falle war es der durch die gesamte Renaissancebewegung hervorgerufene Individualismus, der sich nun auch in der Musik betätigen wollte. Und der Menschengeist hat noch immer für das ihm zum inneren Erlebnis Gewordene das Mittel der äußeren Aussprache zu schaffen vermocht; das bekundet das Buch der Erfindungen auf jeder Seite.

Der neue Musikstil aber ist eine Erfindung, keine Entdeckung. Man ging auf eine Entdeckung aus, auf die der alten Musik nämlich, weil die Gelehrsamkeit erforscht zu haben glaubte, daß die antike Welt die Musik besessen hatte, die man jetzt brauchte. Aber man entdeckte nicht dieses alte Land, sondern fand ein neues, so wie Kolumbus nur einen anderen Weg zu einem bereits bekannten Land gesucht hatte, aber eine neue Welt fand.

Das Verdienst der Erfindung dieses neuen Musikstils gehört Italien, und zwar hier jener Stadt, in der einerseits die italienische Festesfreude ihren glänzendsten Ausdruck fand, andererseits der Hellenismus am eifrigsten betrieben wurde:

Florenz.

„Ich habe," so berichtet der berühmte Sänger Giulio Caccini in der Vorrede zu seinem 1602 in Florenz erschienenen, aber schon etliche Jahre vorher entstandenen „nuove musiche", „in der sehr kunstsinnigen camerata (Akademie) des erlauchten Herrn Bardi, Grafen von Vernio verkehrt, als sie in höchster Blüte stand und ihr nicht allein ein großer Teil des Adels, sondern auch die ersten Musiker, die bedeutendsten Männer, Poeten und Philosophen der Stadt angehörten. Ich kann sagen, daß ich bei ihren Ge-

sprächen mehr gelernt habe, als in dreißigjähriger Übung der kontrapunktischen Schreibweise (in der er sich vorher mit Glück betätigt hatte). Diese gebildeten Edelleute und trefflichen Männer haben mich stets darin bestärkt und es mir mit Gründen belegt, daß die Musik keine Wertschätzung verdient, wenn sie die Worte unvollkommen verstehen läßt oder wenn sie, dem Sinn und Versmaß entgegen, Silben verlängert oder verkürzt, lediglich dem Kontrapunkt zuliebe. Das ist ein Zerreißen der Dichtung. Man riet mir, ich solle mich jener von Plato und anderen klassischen Schriftstellern gerühmten Kunst zuwenden. Diese Philosophen aber bezeugen, daß die Musik zunächst Sprache und Rhythmus sei und erst dann Ton, nicht umgekehrt. Mir kam daher der Gedanke, eine Art von Musik zu setzen, in der man gleichsam harmonisch zu sprechen vermag, infolge der Einführung einer edlen Zurücksetzung des eigentlichen Gesanges gegenüber dem Worte." Ähnlich spricht sich Caccini in der Vorrede zu seiner 1600 erschienenen „Euridice" aus, worin er die Erfindung des neuen Stils für sich in Anspruch nimmt, weil er seit 15 Jahren in der Komposition nichts anderes angestrebt habe, als die „Wiedergabe des Gehalts der Worte". Auch hier gedenkt er der Anregung, die er in Gelehrtenkreisen empfangen.

Das Gleiche ist der Fall bei Jacopo Peri, der bereits 1594 das Schäferspiel „Dafne" des Ottavio Rinuccini in Musik gesetzt hatte, „um eine einfache Probe dessen zu geben, was der Gesang unserer Zeit vermag. Abgesehen davon, daß es sich um dramatische Poesie handelte, in der füglich durch den Gesang die Sprache nachgeahmt werden muß — denn zweifellos spricht man nicht singend —, glaube ich, daß die alten Griechen und Römer, die nach weitverbreiteter Meinung ganze Tragödien auf der Bühne sangen, eine Ausdrucksweise gebrauchten, die derjenigen des gewöhnlichen Sprechens überlegen war, aber doch so stark von der Melodie des Gesanges abwich, daß sie die Gestalt eines Mitteldings zwischen Sprechen und Singen annahm".

Man erkennt aus diesen theoretischen Ausführungen, daß das Streben zunächst noch nicht so sehr dem Drama, als vor allem der Auffindung eines neuen Gesangstils galt. Das erhellt aus dem „Dialogo della musica antica e moderna", in dem Vincenzo Galilei, der Vater des Astronomen, 1581 die Ansichten des genannten Florentiner Gelehrtenkreises um Bardi mit heftigen Angriffen gegen die zeitgenössische Musik vertrat, wonach letztere nur von Ungebildeten geschätzt werden könne. Wichtiger war, daß Galilei auch praktische Beispiele gab, indem er die Szene des Grafen Ugolino aus Dantes „Hölle" und einige Klagelieder des Jeremias für eine Stimme mit Begleitung eines Instruments vertonte. Diese uns nicht erhaltenen, vermutlich psalmodierenden Gesänge scheinen die ältesten Vertreter des neuen stilo recitativo gewesen zu sein. Dafür aber, daß das Verlangen nach einer solchen, von der bisherigen dem Wesen nach verschiedenen Singweise vielfach vorhanden war, zeugen noch andere Komponisten, die hier zu erwähnen

sind, wenn auch der Charakter ihrer Werke sie in andere Zusammenhänge stellt.

Der eine ist der Kirchenmusiker Lodovico Grossi da Viadana (1564—1645), dessen 1602 erschienene „geistliche Konzerte" schon Mitte der neunziger Jahre aus dem Bestreben entstanden waren, eine künstlerisch befriedigende Form des nicht von allen Chorstimmen ausgeführten Gesanges zu finden. „Bis jetzt war man," heißt es in der Vorrede, „wenn etwas von drei, zwei oder einer Stimme zur Orgel gesungen werden sollte, genötigt, aus einem vorhandenen fünf-, sechs-, sieben- oder mehrstimmigen Motett drei, zwei oder eine Stimme zu wählen. Da aber diese Stimmen dem Charakter dieser Kompositionen entsprechend mit den übrigen auf Fugenart durch Nachahmungen oder Kontrapunkt im innigsten Zusammenhang stehen, mußten sie für sich allein etwas Unvollständiges sein." Langwierige Pausen, Zerrissenheit der Melodielinie und des Textes, zerstückelte Harmonie waren die Folgen. Viadana sucht dem abzuhelfen, indem er einen durchgängigen Instrumental- oder Orgelbaß (basso continuo) komponiert, zu dem gelegentlich auch Füllstimmen kommen. Von diesem Instrumentalbaß werden die Singstimmen getragen und in ihrer Harmonie ergänzt; Pausen werden ausgefüllt. Auf diesem Wege wurde auch ein instrumental begleiteter Gesang erreicht, der — und das ist entscheidend — von vornherein nicht aus dem Chorgeiste heraus empfunden ist. (Diese durchgeführte Instrumentalstimme wurde auch bassus generalis, Generalbaß, genannt und Viadana darum irrtümlicherweise für den Erfinder der in der Folgezeit so benannten Begleitungsweise gehalten (vgl. Kap. 4, 2).

Auch der in der Geschichte des Oratoriums bedeutsame Emilio de' Cavalieri (1550—1602) ist hier zu nennen, wenn die von Alaleona in „La nuova musica" (1905) aufgestellte Behauptung zutrifft, daß er bereits seit 1578 in seinen Kirchenkompositionen den neuen Stil gepflegt habe. Was bis jetzt von Cavalieri gedruckt vorliegt, ist gerade nach der Richtung unbedeutend. Doch half gewiß der Erfolg, den das geistliche Schauspiel von „Seele und Leib" überall hatte, zur Verbreitung der neuen Stilart mit.

Die Hauptpflegestätte aber war der Bardische Kreis in Florenz, der sich seit der Berufung Bardis nach Rom bei Jacobo Corsi versammelte. Die eifrige Pflege des Dramas in der italienischen Literatur weckte in diesem Kreise naturgemäß das Verlangen der Wiederbelebung des antiken Dramas. Nun hatte aber diese Zeit des üppigen Barockstils in der bildenden Kunst, des unnatürlichsten und überladensten Schwulstes in der Literatur das wahre Verständnis für die „edle Einfalt und stille Größe" (Winckelmann) der Antike verloren. Äußere Prachtentfaltung und Schaustellung von Kostümen und sonstigem szenischem Prunk schleppte man als Erbe dieser höfisch-festlichen Kunst mit. Darin aber offenbart sich das Entscheidende, daß nämlich im Gegensatz zur griechischen Tragödie, die eine Schöpfung des griechischen

Volksgeistes war und sich ganz natürlich innerhalb der griechischen Kultur entwickelt hatte, es sich hier durchaus um ein künstliches Erzeugnis der Gelehrsamkeit und des aristokratischen Festbedürfnisses handelte. Lange Zeit hindurch mußte die Oper zu solchen Hofdiensten herhalten, und oft genug dienten die Helden- und Göttergeschichten nur der dürftigen Einkleidung für die gewöhnlichste Schmeichelei. Wir brauchen uns nicht zu wundern, daß diese Gattung des Musikdramas — denn als **dramma per musica** oder in **musica** wurde die neue Gattung zunächst bezeichnet — niemals volkstümlich werden konnte. Der Wert für die Kunst lag jedenfalls nicht in dieser Gattung an sich, höchstens in ihrer Entwicklungsfähigkeit unter günstigeren Verhältnissen und vor allem in der Erfindung des ihr dienenden Musikstils, des **stile recitativo** oder **rappresentativo**.

Diesen Stil für das Drama geschaffen zu haben, ist das große Verdienst von Jacopo Peri (1561—1633), der 1594 Rinuccinis „Dafne" komponierte und im Hause Corsi zur Aufführung brachte. Nach seinem Vorbericht zur „**Euridice**" hatte Peri redende Personen genau beobachtet und versucht, ihre Sprechweise bei ruhiger und leidenschaftlicher Stimmung in Tönen wiederzugeben. Ruhige Äußerungen habe er danach über einem ruhenden Instrumentalbaß in halb gesprochenen Tönen singen lassen, im Affekte aber lasse er die begleitenden Instrumente öfter wechseln, scheue auch Dissonanzen nicht, wie auch die Singstimmen in rascherem Tempo und größeren Tonschritten sich ergehen. — So war das dramatische Rezitativ erfunden. In die entscheidende Öffentlichkeit trat die neue Kunst 1600, wo zur Vermählungsfeier Heinrichs IV. von Frankreich mit Maria von Medici die neue „**tragedia per musica**" von Rinuccini und Peri „**Euridice**" der glänzendsten Gesellschaft in Florenz vorgeführt wurde. Einige Stücke waren von Giulio Caccini (1550—1618), von dem außerdem ein kleines Stückchen „**Il rapimento di Cefalo**" dargestellt wurde.

Auf die zudem in Neudrucken vorliegenden Werke näher einzugehen, erübrigt sich. Ihr musikalischer Wert ist durchweg sehr klein, und es sind nur Einzelheiten, in denen man das erwachende Gefühl für eine individuellere Charakteristik finden kann. Allerdings sucht schon Caccini die trockene Deklamation des Textes melodisch zu beleben. Als Zeitgenosse rühmte Paolo Bardi, des wiederholt genannten Grafen Sohn, daß Peri mehr Gelehrsamkeit und natürliche Deklamation gehabt habe, Caccini dagegen die Leichtigkeit der Erfindung. Das bestätigt der italienische Musikhistoriker Gandolfi in einer Studie über den zuletzt genannten Musiker: „Seine Madrigale für eine Singstimme zeigen, wenn sie auch noch der thematischen Führung ermangeln, die Entstehung und Anfänge der Arie in bezug auf einfache und spontane Melodiegebung, die mit gutem Geschmack verziert erscheint. Diese Madrigale können als Vorbilder der im 17. und folgenden Jahrhundert entstandenen Kompositionen betrachtet werden. Peris Musik ist durch tiefere Affekte aus-

gezeichnet, Caccini dagegen wies dem Gesang die neuen Wege, in dem er den belcanto vorbereitete. Der ariose Stil ist von ihm angewandt und die „nuove musiche" müssen wir als erste Anweisung zum ausdrucksvollen Sologesang, als erste zielbewußte Gesangsmethode ansehen." In Peri überwog demnach der Dramatiker; in Caccini, der in dem Kirchenmusiker Viadana einen gleichstrebenden Zeitgenossen hatte, der Musiker.

Das Orchester war in diesen ersten Werken noch recht bescheiden. Im Mittelpunkt stand noch auf lange hinaus das Klavier, daneben finden sich noch, z. B. bei Peri, die Baß- und Tenorlaute, die Lyra grande und einige Flöten. Die hohen Geigeninstrumente fehlten seltsamerweise hier noch gänzlich, bald aber erfuhr das Orchester durch sie eine ausgiebige Bereicherung.

Es wäre durchaus verkehrt, die Bedeutung der Florentiner Oper für die Entwicklung der Kunst nur nach dem Werte zu bestimmen, den die einzelnen Werke für uns haben. Entscheidend ist, daß mit der Vergangenheit gebrochen wurde. Das antike Drama hatte man gesucht, den neuen Musikstil hatte man gefunden. Denn mächtiger als alles bewußte Wollen wirken für die menschliche Entwicklung die seelischen Kräfte, die sich nicht genau abwägen lassen und von den Zeitgenossen oft kaum bemerkt werden. Die ganze neue Sehnsucht des Geltendmachens der Individualität schuf sich hier unter dem Deckmantel klassizistischer Gelehrsamkeit den neuen Stil der Monodie, der frei sich bewegenden Melodie, die losgelöst aus den Fesseln der Mehrstimmigkeit zum leicht beweglichen Werkzeug für alle Gefühlsstimmungen des Einzelnen wurde. Da behielten nicht lange die Theoretiker ihre bestimmende Macht. Der schöpferische Musiker suchte nicht Ideale einer weit zurückliegenden Vergangenheit zu verwirklichen, sondern sich selbst auszuleben. Das zeigt sich in Florenz schon bei Marco da Gagliano (1575—1642), dessen 1608 aufgeführte „Dafne" das Streben nach reicherer Musik überall zeigt. Der Chor vor allem ist viel ausgiebiger beschäftigt und greift selbst in die Handlung ein.

Diese stärkere Pflege des Chors wird dann charakteristisch für die Oper in Rom, das zunächst Florenz in der Führung ablöst. Bardi war ja in Rom und unter seinem Einfluß eröffneten sich der neuen Kunstgattung die Paläste mancher Großen, so der Kardinäle Corsini und Barberini, später der schwedischen Königin Christine (seit 1654 in Rom), während die öffentliche Opernbühne, die übrigens erst 1661 entstand, hier keine Bedeutung gewann. Auch die Instrumentalmusik erhält in Ouvertüren (zunächst „Canzone", später „Sinfonia" genannt) und in Einrahmungen der Arien („Ritornelle") breiteren Raum. Besonders bezeichnend aber ist, wenn schon 1626 Domenico Mazzocchi in der Vorrede zur „Catena d'Adone" betont, er habe wider „die Langeweile des Rezitativs" einige Arien eingestreut. Neben Mazzocchi ist Stefano Landi ein bedeutender Meister, dessen „Morte d'Orfeo" (1619) und „San Alessio" (1634), eine Legendenoper, von starker dramatischer

Kraft zeugen. Hier unterbrechen auch schon komische Szenen die ernste Handlung, wie dann Rom mit den vom späteren Papst Clemens IX. gedichteten Opern „Che soffre, speri“ und „Dal mal il bene“ an den Anfängen der komischen Oper steht.

Es ist sehr lehrreich, auch im Chorsatz das Eindringen des neuen Stils zu beobachten. Es ist ein wunderliches Mißverständnis von Kiesewetter, wenn er den Komponisten den Vorwurf macht, sie seien keine Meister der kontrapunktischen Schreibweise gewesen, denn das wollten sie ja gerade nicht sein. Sie suchten naturgemäß auch in den Chören, bei denen sie nicht an die Kirchenchöre, sondern an den Chor des antiken Dramas dachten, nach einem neuen Stil, der sich aber hier, wo das alte Vorbild mit doppelter Macht wirkte, natürlich noch schwerer finden ließ, als im Einzelgesang. Da ist es beachtenswert, wie neben dem Sinn für Melodie das der Neuzeit eigene Gefühl für den Akkord Platz greift. Die Kontrapunktik hatte den Akkord als gleichzeitiges Erklingen mehrerer Töne nicht gekannt. Für sie war der Akkord nicht mehr, als ein zufälliges Zusammentreffen der ihren Weg für sich gehenden Einzelstimmen, jetzt aber wurde der Akkord an sich beachtet, und man begann, seine Wirkungen zu studieren. Man hat diesen Wandel sehr glücklich dahin ausgedrückt, daß die bis dahin horizontale Schreib- und Hörweise einer vertikalen Platz machte. —

Die entscheidende Entwicklung aber erfuhr die neue Kunstgattung der Oper in

Venedig,

wo der Boden für die individualistische Kunst nicht durch gelehrte Spekulation, sondern durch das Schaffen der letzten großen Künstler der Kontrapunktik wohl vorbereitet war.

Oder lag nicht in dem Gegeneinander der Chöre in der Markuskirche, in der abwechselnden Art ihres Zusammenwirkens, von dem wir bei Willaert und seinen Nachfolgern gesprochen haben, ein starker dramatischer Zug? Mußte nicht andererseits die ausgesprochene Freude an der sinnlichen Schönheit der Musik hier auf alle Fälle vor jener Nüchternheit bewahren, die die Florentiner, die auch auf dem Gebiete der bildenden Kunst gegenüber den mit unbekümmerter Freude schaffenden Venezianern die kritischen Grübler und scharfgeistigen Theoretiker sind, zum Programm erhoben hatten? Bedeutsam war auch, daß Venedig seinen republikanischen Charakter wenigstens insofern bewährte, als die Geschlechter keinen einzelnen zur Herrschaft gelangen ließen. Es fehlte hier die fürstliche Hofhaltung, in deren Bereich die Oper von Anfang an geraten war. So erklärt es sich, daß es zwar verhältnismäßig sehr lange, nämlich fast vier Jahrzehnte dauerte, bis die Oper von Florenz nach Venedig kam, daß sie aber dann hier gleich eine andere Stellung in sozialer Hinsicht gewann. In Venedig tat die Oper den Schritt aus

den Salons der vornehmen Gelehrten und den Schlössern der Fürsten in die breite Öffentlichkeit. Als endlich 1637 auf allgemeines Verlangen des Volkes die Oper in Venedig Eingang fand, wurde dafür ein besonderes Operntheater (di San Cassiano), das erste seiner Art, errichtet: die Oper wurde also gleich zur öffentlichen Kunst im breitesten Sinne des Wortes, und damit waren, so einflußlos in staatlicher Hinsicht auch die Stellung des niedern Volkes sein mochte, doch die Wege geöffnet für das Eindringen des volkstümlichen Geschmacks und damit auch der volkstümlichen Musik.

Noch ein anderer für die Entwicklung der Gattung außerordentlich bedeutsamer Umstand machte sich hier geltend. Wenn das Volk für sein Geld an einem Theaterabend teilnehmen sollte, so verlangte es nicht nur Befriedigung seiner durch die großen Festzüge und die prunkvollen staatlichen Veranstaltungen hochgesteigerten Schaubegier, sondern beanspruchte auch eine längere Dauer der Unterhaltung. Das Musikdrama der Florentiner aber war in seinem stofflichen Vorwurfe so klein, nahm anderseits durch die knappe musikalische Fassung einen so raschen Verlauf, daß z. B. die Aufführung von Peris „Euridice“ nicht viel mehr als eine halbe Stunde dauerte. Dem wurde nun zunächst durch Einschiebsel abgeholfen. Allerlei Intermezzi, Tänze und Schaustücke wurden eingefügt, wodurch naturgemäß ebenso wie die dramatische, auch die musikalische Einheitlichkeit zerstört wurde. So war mit der Oper von vornherein ein Fremdkörper verbunden, der für ihre künstlerische Einheitlichkeit immer gefährlich geblieben ist, der gleichzeitig immer wieder den Angelpunkt für jene gab, die diese Gattung aus dem Bereich der ernsten Kunst in den einer mehr auf grob sinnliche Wirkungen bedachten Schaustellung hinabrissen. Wir wollen freilich andererseits nicht vergessen, daß schon bevor es ein Musikdrama gab, man bereits in dramatischen Balletts eine beträchtliche Kunst erreicht hatte, und daß auch diese Verbindung von Mimik und Musik den Keim zum Musikdrama in sich trug; denn man brauchte ja nur dazu zu kommen, daß man die stumme mimische Darstellung nicht für ausreichend empfand, daß man also die Darsteller lieber sprechend oder singend einführte, und man war dann schier ebenso weit, wie man jetzt durch die unvermittelte Nachahmung des antiken Vorbildes gekommen war. (Vgl. die französische Oper. VI. Buch, Kap. 3, Abschn. 3.) Doch ist das Ballett nur in geringem Maße für die Oper fruchtbar geworden, wogegen es allen ernsten Musikern und vor allem den wirklich dramatisch fühlenden unter ihnen immer eine große Schwierigkeit bereitete, diese den maßgebenden „Liebhabern“ unentbehrlich scheinende Kunstgattung in einen logischen inneren Zusammenhang mit dem dramatischen Gefüge der Oper zu bringen. Diese Verbindung mit dem Ballett ist ja keineswegs erst in Venedig zutage getreten, sie war vielmehr von dem Augenblick an gegeben, als die Oper höfische Veranstaltung wurde. Aber es offenbarte sich die Schwierigkeit dieses nicht in der Gattung an sich, sondern mehr in der Be-

schränktheit des dafür benutzbaren Stoffgebietes liegenden Problems erst in dem Augenblick in ihrer ganzen Bedeutung, als die Oper zur wirklichen Öffentlichkeitskunst wurde; und das geschah in Venedig.

Aber so wichtig die allgemeinen Stimmungen und Verhältnisse, so bedeutsam die ganze Umwelt auch für die Entwicklung der Kunst sein mögen, entscheidend bleibt immer die große Persönlichkeit. Diese erhielt die neue Kunstgattung in Claudio Monteverdi. 1567 zu Cremona geboren, wurde er dort Schüler des als Kirchenkomponist im Palestrinastil bedeutsamen Marc Antonio Ingegneri, strebte aber schon sehr früh nach Vielseitigkeit und kam 1590 als Sänger und Violinist an den Hof zu Mantua. Eine ausgeprägte Persönlichkeit, gelangte er hier bald in hohe Gunst, wurde der Vertraute des Herzogs Vincenz und erreichte 1602 die Stellung des Kapellmeisters. In dieser verblieb er bis zum Tode seines Gönners 1612. Wie groß sein Ruhm schon damals war, geht aus den besonderen Ehrungen (Gehaltserhöhung, Vergütung der Umzugskosten) hervor, unter denen er 1613 als Kapellmeister an die Markuskirche in Venedig berufen wurde. In dieser Stellung verblieb er hochgeehrt und dauernd der Liebling der Stadt bis zu seinem am 29. November 1643 erfolgten Tode. Das letzte Jahrzehnt seines Lebens war er Priester gewesen; so gewaltig hatte die fürchterliche Pest, die um 1630 Venedig entvölkert hatte, auf ihn eingewirkt.

Monteverdi war ein leidenschaftlicher Geist, der jede Aufgabe persönlich erfaßte und sich nirgends von der Überlieferung binden ließ. Nun waren ja alle Neuerungen, die die musikalische Technik seit Jahrzehnten errungen hatte, vom Bedürfnis der persönlichen Aussprache eingegeben worden; sie alle bedeuteten letzterdings nur eine Auflehnung des eigenen Willens des Komponisten, seines Verlangens, das ihm allein gehörige Empfinden möglichst eindringlich der Welt zu vermitteln gegen die in enge Regeln gebrachte Schreibweise des strengen kontrapunktischen Stils. Wir wundern uns deshalb auch gar nicht, allen diesen Neuerungen — der freien Einführung von Dissonanzen, dem früher unerhörten Gebrauch des Septimenakkords, der völlig überwundenen Diatonik der Kirchentonarten, an deren Stelle die farbige Chromatik der modernen Tonarten tritt — auch bereits in den kirchlichen Werken Monteverdis in solcher Ansammlung zu begegnen, daß der konservative Theoretiker Artusi in seiner 1600 erschienenen heftigen Streitschrift „wider die Unvollkommenheiten der modernen Musik" sich aus der großen Zahl derer, bei denen diese Neuerungen vereinzelt vorkamen, gerade unseren Meister herausgriff. Das mochte Artusi um so leichter fallen, als Monteverdi keineswegs immer auf vollendete Schönheit bedacht war; ihm stand die Wahrheit über allem; und da ihm die neuen Ausdrucksmittel noch nicht überall gefügig sind, so erhält seine Musik zuweilen etwas Gewaltsames und Abstoßendes. Aber ihre innere Wahrheitskraft überwältigte die Zeitgenossen und vermag uns heute noch zu packen. Eine derartige Natur konnte

sich natürlich in der Kirchenmusik nicht ausleben; auch das Madrigal, so bedeutsam Monteverdi den geistigen Gehalt steigert, war in der Form zu eng, und konnte ihn trotz aller Erfolge — die acht Bücher seiner Madrigale liegen in zahlreichen Auflagen vor — nicht befriedigen. Hier war zum erstenmal der Komponist, den seine ganze Natur zum Drama drängte. So war auch gleich sein erster Versuch, die Oper „Orfeo", die er 1607 auf Veranlassung des Mantuaner Herzogs schuf, von entscheidender Bedeutung. Mit diesem Werke hielt die Oper in Mantua ihren Einzug. Es wurde wichtig, daß diese Stadt während der vorangehenden Kunstperiode nicht so bedeutsam hervorgetreten war. Monteverdi fühlte sich völlig frei von den gelehrten Einflüssen, die die Florentiner Musiker in Banden geschlagen hatten. Er dachte nicht an die Wiederbelebung eines antiken Musikdramas, sondern sah in der Errungenschaft der Florentiner den geschmeidigen, leicht beweglichen stile recitativo, dessen großartige Entwicklungsfähigkeit er als erster erfaßte, in dem er das unbeschränkte Mittel zur persönlichen Aussprache erkannte. Es ist sehr bezeichnend, daß er für seine Schreibweise, im Gegensatz zur florentinischen, das Wort vom „stile concitato" fand; womit er von vornherein bekannte, daß es ihm nicht auf eine ruhige, der Dichtung unterworfene musikalische Deklamation ankomme, sondern auf das „leidenschaftliche" Bekenntnis von Seelenstimmungen. Hierin beruht die ungemeine Bedeutung Monteverdis, hier liegt auch der innerste Grund für alle seine technischen Neuerungen. Die rezitativische Deklamation ist bei ihm niemals lang ausgedehnt, er hat das Gefühl für den lyrischen Gehalt des Wortes und unterbricht deshalb das Rezitativ immer durch kleine ariose Stellen. Aus demselben Empfinden heraus erkennt er die Berechtigung der ausgeprägteren Melodie für die rein lyrischen Stellen im Drama. Er bereichert des ferneren in außerordentlichem Maße die rhythmische Gestalt und scheut hier ebensowenig wie in den Anforderungen an die Sänger ganz bedeutende Schwierigkeiten. Noch fruchtbarer war, daß Monteverdi die unerschöpfliche Charakterisierungsfähigkeit des Orchesters erkannte. Darum hat er zunächst das Orchester wesentlich vergrößert. So verzeichnet die Partitur des „Orfeo", also seines ersten Bühnenwerkes, zwei Flügel, zwei Contrabässe, zehn Armgeigen, zwei violini piccoli, drei Baßgamben, eine Doppelharfe, zwei Zithern, zwei kleine Orgeln, ein Regal (Orgelwerk), zwei Cornetti (Holzblasinstrumente), eine kleine Flöte, eine Trompete, vier Posaunen und drei gedämpfte Trompeten. Der Umfang des Orchesters, in dem, wie man sieht, die Saiteninstrumente, die allerdings damals noch mehr gezupft als gestrichen wurden, überwogen, ist aber weniger bedeutsam, als die hohe Bedeutung der selbständigen Instrumentalstücke und die Verbindung einzelner Instrumentalgruppen zur Erzeugung einer charakteristischen Stimmung, so, wenn z. B. im „Orpheus" der Gesang Plutos mit Posaunen, die Klage des Orpheus mit Baßviolen begleitet wird. In der packenden Darstellung des „Kampfes

zwischen Tancred und Clorinda" aus Tassos „Befreitem Jerusalem" erreichte er einen tiefen Eindruck durch das Tremolo der Streichinstrumente. Der „Orpheus" enthält nicht weniger als vierzehn selbständige Instrumentalsätze, die dem Komponisten zur Verdeutlichung innerer Seelenvorgänge dienen. So wenn z. B. das dem „Prolog" folgende Ritornell noch zweimal wiederkehrt, zuerst am Ende des zweiten Aktes bei der Klage des Orpheus um den Tod Euridices, dann am Ende des vierten, als Orpheus nach dem endgültigen Verlust der Geliebten die Unterwelt verläßt. Dieses Beispiel einer tief innerlichen Auffassung des Leitmotivgedankens ist nicht vereinzelt. Überall begegnen wir der für den echten Musikdramatiker unerläßlichen Verbindung ursprünglicher Erfindungskraft und hohen Kunstverstandes.

Nicht alle diese Anregungen Monteverdis sind schon in der venezianischen Oper fruchtbar geworden, wie man ihn ja eigentlich auch nicht den Komponisten dieser Schule im engeren Sinne zuzählen darf; man braucht ja nur zu bedenken, daß er erst nach 1637 für Venedig selbst schreiben konnte. Aus der Reihe dieser Spätwerke sind nur „Il ritorno d'Ulisse" (1641) und „L'incoronazione di Poppea" (1643) erhalten. Vor allem in dem letzten Werk fand er Gelegenheit, seine pathetische Natur in Ausbrüchen des Schmerzes und großer Leidenschaft auszuleben und damit die berühmte „Klage Ariadnes", die allein aus seinem dem „Orpheus" folgenden Frühwerke „Arianna" erhalten geblieben ist, noch in den Schatten zu stellen.

Mit Monteverdi hat das Musikdrama den ersten entscheidenden Schritt getan; durch ihn wurden die Beziehungen zur Antike gelöst, jetzt war, wenn auch nicht für die theoretische Überzeugung, so doch für die musikalische Praxis die Oper eine völlig neue Gattung. Schon 1625 wendet sich in Florenz Francesca Caccini, die Tochter des um die Wiedererweckung der Antike so eifrigen Giulio, in ihrer Ballettoper „la liberatione di Ruggiero" sogar vom Stoffgebiet der Antike ab zur romantischen Welt Ariostos. Freilich hat das Musikdrama mit dem Blick auf die Antike das letzte Hilfsmittel verloren, das in dieser Zeit ein gesundes Verhältnis zwischen Musik und Text ermöglicht haben würde. Da es keine bedeutenden Dichter waren, die sich nunmehr der Schöpfung von Operntexten zuwandten, gewann die Musik schnell das Übergewicht, was bei der Gesamtneigung der Zeit für oberflächliche Unterhaltung nur zu bald den Sieg eines äußeren Virtuosentums bedeutete. —

In der besseren venezianischen Oper, deren Hauptvertreter P. Fr. Caletti-Bruni, genannt Cavalli (etwa 1600—1676), Marc. Ant. Cesti (1620 bis 1669) und Giovanni Legrenzi (1625—1690) sind, ist es noch nicht dahin gekommen. Später ist sie davor nicht durch den ernsten Geist Monteverdis bewahrt worden, sondern durch ihr Eingehen auf die recht unkünstlerische Vorliebe des Volkes für „Schlüsseldichtungen". In Venedig wurde nicht nur wie überall die Oper zu mehr oder weniger schwülstigen Huldigungen

benutzt, die dem Ganzen in der „licenza“ am Schluß angehängt wurden, sondern auch der Stoff selber wurde als möglichst durchsichtiger Mantel für die Liebesintriguen der Großen der Stadt benutzt. Kretzschmar kommt in seiner vorzüglichen Studie über die venezianische Oper fast dazu, sie als chronique scandaleuse der Stadt zu bezeichnen. Es ist leicht erklärlich, daß dabei der Wert der Dichtung nicht groß war, daß man überdies einer Häufung des Stofflichen verfiel. Da dieses in solcher vergröberten Form sich nur wenig zur Vertonung eignet, bereitet sich hier das später herrschende Verhältnis des Auseinanderhaltens der Handlungs- und Gefühlsmomente vor. Diesen gab sich die Musik ganz hin, während jene ins Rezitativ verlegt wurden. Dieses wurde dadurch immer trockener (secco) und büßte die musikalische Bedeutung ein, die ihm Monteverdi verschafft hatte. Dagegen brachte die einseitige Pflege dem rein Gesanglichen eine bedeutende Bereicherung nach Inhalt und Form. Bald kam es dahin, daß das Sololied die ganze Form beherrschte, und die Oper sich so noch mehr vom Idealbild des Musikdramas entfernte. Da sich aber dieses Lied an die Volksmusik hielt, erhalten wir in ihm eine Fülle schöner Melodien von straffer rhythmischer Gliederung und lebendigem Gefühl. Stark zurück trat dagegen der Chor, der für solche geschäftliche Unternehmerbühnen zu teuer kam. Nach 1650 sinkt er meist zu einer Schar stummer Statisten herab, die eigentlich nur noch zur erhöhten Wirkung des szenischen Bildes dienen. Im Orchester können wir die steigende Bedeutung der Geigen verfolgen; bei Legrenzi fehlen die Blasinstrumente fast ganz. Wir werden diese Erscheinung in noch viel stärkerem Maße bei der neapolitanischen Oper finden; sie wird, abgesehen von der wunderbaren Schmiegsamkeit, Beweglichkeit und Tonfülle der Streichinstrumente hinreichend dadurch erklärt, daß die Blasinstrumente in dieser Zeit auf einer technisch noch recht unvollkommenen Stufe standen, während für den Geigenbau mit Amati (1592—1619) zu Cremona die höchste Blütezeit angebrochen war.

Cavalli war Monteverdis Schüler und schuf 39 Opern, unter denen der „Giasone“ (1649) am erfolgreichsten war. Kretzschmar rühmt die ausdrucksvolle Charakteristik durch die einfachen Mittel der Melodie. Leider hat Cavalli im Orchester die Charakterisierungsversuche seines Lehrers fast völlig aufgegeben, dagegen weiß er im Gesang die Stimmung des Gewaltigen und Erschütternden sowie das geheimnisvoll Wunderbare, andererseits auch die des burlesk Komischen recht gut zu treffen.

Mit Cavalli setzt die Wirksamkeit der Italiener im Auslande ein. Die Hochzeitsfeier Ludwigs XIV. verschönte er mit zwei Opern. Sein Genosse Cesti war von 1666/69 Kapellmeister am Wiener Hof Leopolds I. und schuf hauptsächlich für Wien. Seine beiden erfolgreichsten Werke „La Dori“ und „Il pomo d'oro“ zeigen ihn als zarten Lyriker, der für den Ausdruck sanfter Schwärmerei Melodien schuf, die auch heute noch zu ergreifen vermögen; andererseits hat auch er eine ausgesprochene Begabung für Komik, die ja

jedem echten Venezianer von langer Zeit her durch die commedia del arte bei jedem Bühnenstücke unentbehrlich war. Wir finden auch in diesen Opern immer die lustige Person (Stotterer, bramarbasierender Soldat und dergl.), und so wenig wir das als innerlich zum Drama gehörig ansehen können, so wollen wir doch nicht vergessen, daß hier fast die einzige Wurzel ist, die die Oper ins Volkstum senkte. Hieraus hat sich denn auch in der Folgezeit die italienische opera buffa entwickelt, der wir vom dramatischen Standpunkt aus den höchsten Platz in der italienischen Oper anweisen müssen. In der Art, wie Cesti das Rezitativ und den ariosen Gesang zueinander in Gegensatz bringt, erkennen wir den Schüler des Oratorienkomponisten Carissimi. Auch sonst zeigt sich eine wertvolle Bereicherung der Formen. Viele Stücke sind bei Cesti nicht nur als Arien überschrieben, sondern zeigen auch bereits, wenn auch erst im Keim, die charakteristischen Züge der späteren Dacapo-Arie.

Die Erklärung des Wortes Arie ist unsicher. Es findet sich bereits gegen Ende des 16. Jahrhunderts für ausgesprochen gesangsmäßige Stücke, allerdings auch für mehrstimmige und für Instrumentalsätze, die diesen Charakter zeigen. In der Oper ist die Arie der schärfste Gegensatz zum Rezitativ, vertritt gegenüber der Deklamation die Melodie, und zwar ist diese Melodie unabhängig von der sprachlichen Deklamation und will ausschließlich durch ihren musikalischen Inhalt wirken. Dramatisch müßte die Arie aus dem Rezitativ so erwachsen, daß dieses die Entwicklung, das Werden einer Stimmung dartut, während die Arie sie im lyrischen Erguß auslebt. In der ersten Zeit trug die Arie fast ganz den Charakter des Liedes, war meist strophisch oder sonst aus verschiedenen Teilen zusammengesetzt, bis schließlich die Dacapo-Arie sich als stehende Form herausbildete. Von ihren drei Teilen bringt der erste die eigentliche Melodie; ihm ist ein zweiter in Rhythmus und Tonart verschiedener entgegengesetzt, der in den glücklichsten Fällen auch einen geistigen Gegensatz bringt, indem er die der Hauptstimmung entgegenwirkenden Gründe ins Feld führt. Doch gelangt die Grundstimmung bald wieder zum Siege und spricht sich nun nochmals (daher da capo) in der Form des ersten Teiles aus, bereichert diese aber in rein musikalisch-technischer Hinsicht (Koloraturen, Kadenzen und dgl.).

Nie wieder hat das musikalische Bühnenleben solche Ausdehnung gewonnen, wie im Venedig des 17. Jahrhunderts. Die Neuheit der Kunstform, in der sich mit der Befriedigung des Schaubedürfnisses die Ergötzung der Sinne durch die Musik und eine leichte geistige Unterhaltung durch den Stoff verband, muß für diese Zeit etwas Berückendes gehabt haben. Dem ersten 1637 durch den Senator Mocenigo, Monteverdis Gönner, gegründeten Theater folgten im Laufe des Jahrhunderts noch etwa 15, auf denen in diesem Zeitraum 358 verschiedene Opern von etwa 70 Komponisten zur Aufführung kamen. Die Theater, die zumeist nach den in der Nähe gelegenen Kirchen

benannt wurden, bestanden aus Parterre und Logen. Letztere waren vom Adel und der reicheren Bürgerschaft abonniert und dienten diesen Kreisen geradezu als gesellschaftliches Stelldichein. Der Eintritt zum Parterre kostete in der Regel zwei Lire. Spielzeit war schon damals wie noch heute in Italien der Karneval. Die Venezianer hatten daran nicht genug, sondern hatten auch noch im Frühjahr und Herbst ihre „stagione“. Jede derselben brachte Neuheiten, nur ganz ausnahmsweise wurden ältere Werke wieder aufgeführt. Das alles ist für uns Heutige eine tote Kunst, als Kulturerscheinung dagegen sehr wichtig. Immerhin finden sich auch hier Einzelheiten, an denen sich der Musiker ergötzen kann. Bei der Art dieses Buches ist es völlig überflüssig, die zahlreichen Namen und Werke aufzuzählen; dagegen sei nochmals kurz zusammengefaßt, was die Oper unter der venezianischen Vorherrschaft, die etwa bis 1690 dauerte, geworden war.

Das Ideal des antiken Dramas war völlig preisgegeben, die Oper ganz zu einer äußerlichen, dem Luxus und dem Genuß dienenden Kunst geworden. Die Stoffe entnahm sie der antiken Mythe, der Geschichte, der Romantik Tassos und Ariosts, dem noch immer mit unvermindertem Zauber wirkenden Orient. Aber alles Historische und Geographische war schließlich nur Kostümfrage, der Inhalt war und blieb die Liebesgeschichte, die durch Intrigen, Erkennungsszenen, Verkleidungen, Wundererscheinungen und reichlichen Zauberspuk ihre Entwicklung erhielt. Eine eingehendere Charakteristik der zahlreichen Personen wurde überhaupt nicht versucht; man gab keine Individualitäten, sondern Typen. Die Oper hieß zwar „seria“, war aber nie eigentlich tragisch, da der gute Ausgang Gesetz war. Dagegen erreicht manchmal das Komische einen recht breiten Umfang (opera tragicomica), ohne doch in Venedig zur ausgesprochenen komischen Oper zu führen. Das Stück gliederte sich in einen Prolog, mehrere Akte und die „Licenza“ d. i. Verabschiedung, die zumeist eine Huldigung enthielt. Musikalisch bedeutsam wurde der Ersatz des gesungenen Prologs durch eine instrumentale Einleitung, die „Sinfonia“. Etwa seit 1650 haben alle Opern unter diesem Namen Ouvertüren. Leider hat die neapolitanische Oper später es aufgegeben, in der Art der Venezianer in dieser „Sinfonie“ eine den Inhalt der Oper charakterisierende Programmouvertüre zu schaffen. Diese mußte später erst wieder entdeckt werden (Gluck). Man kann eigentlich kaum von einem dramatischen Aufbau sprechen, nur von einer losen Szenenfolge, die letzterdings ein Vorwand für die Aneinanderreihung musikalischer Nummern ist. Die Sprache erstrebt keine eigentlich dichterischen Wirkungen, sondern sucht nur gesangsmäßig zu sein. Von großer Wichtigkeit war die Ausstattung, in der die ganze Pracht der früheren öffentlichen Festzüge aufgeboten war. In bühnentechnischer Hinsicht wurde vielfach ganz Außerordentliches geleistet.

Das Wichtigste über die Musik ist schon bei der kurzen Charakteristik

Cavallis und Cestis gesagt. Die venezianische Oper ist eine Solooper, in der der Chor von ganz untergeordneter Bedeutung bleibt. Das Seccorezitativ ist vollkommen entwickelt, dagegen ist das musikalisch reicher ausgestattete Rezitativ, wie es Monteverdi bereits angestrebt hatte, wieder im Rückgang begriffen. Um so ausgiebiger sind die Arien, wo zu dem Einzelgesang sehr oft Duette und in vereinzelten Fällen zum Schluß der Oper sogar Quartette und Sextette kommen. Die Instrumentation zeigt gegenüber Monteverdi in geistiger Hinsicht keinen Fortschritt. Die Streichinstrumente werden einseitig bevorzugt, die reinen Instrumentalsätze (Sinfonie, Sonate, Ritornell) werden breiter und reicher. Durch die ganze Oper geht das Klavizimbel, das beim Rezitativ einziges Begleitungsinstrument ist.

Schon die venezianische Oper drang über die Landesgrenzen; zur Weltherrschaft aber gelangte die italienische Oper und mit ihr die italienische Musik in der Gestalt, die sie in

Neapel

erhielt. Erst im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts griff diese Stadt bedeutsam in die musikalische Entwicklung ein. Die steten politischen Wirren mit ihrem häufigen Wechsel der Herrschaft und die fortwährenden Revolutionen, in denen sich das Volk gegen die aufgezwungenen Fremden aufbäumte, hatten bislang die Kunst hier nicht zur Blüte kommen lassen. Selbst die Renaissancebewegung hatte sich viel später entfaltet und war niemals so in das tiefere Volksbewußtsein eingedrungen, wie im übrigen Italien. Als nun aber nach den letzten blutigen Aufständen unter Masaniello (1647) und der starken Gegenwehr gegen die spanische Herrschaft durch den Frieden von Utrecht (1714) wenigstens für geraume Zeit ruhige Zustände ins Land kamen, drängten die lange eingedämmten Kräfte mit einem Male zur Entfaltung. Und nun war gerade der Umstand, daß die antike Kultur hier nicht in diesem Maße alle Geister in Bann geschlagen hatte, einer ausgesprochen italienisch nationalen Entfaltung der Musik günstig. In der Tat können wir die neapolitanische Oper als echteste Blüte der italienischen Musik betrachten. Die **opera seria**, die als Fortsetzung der in Florenz entstandenen und in Venedig weiter entwickelten Bewegung aufzufassen ist, bekundete ohne allen Zwang ihr Italienertum darin, daß sie ohne jede Rücksicht die Herrschaft der Melodie, also der genußfreudigen Sinnlichkeit, und das gesangliche Virtuosentum, also die gesellschaftliche Unterhaltung erstrebte. In der **opera buffa** aber lebte sich der ganze Übermut des italienischen Volkstums aus.

Mit mehr Recht als anderswo kann man bei Neapel von einer Schule sprechen. Die seit 1537 als Kinderbewahranstalten gegründeten vier Konservatorien der Stadt wurden zu hervorragenden Pflegestätten der Musik,

in denen der strenge Kontrapunkt und die gesangliche Melodie gelehrt und die reproduzierenden Künstler für den bel canto ausgebildet wurden. Alle diese italienischen Tonsetzer haben hier eine vorzügliche, strenge Schule erhalten. Leider haben ihrer viele sie später in der Praxis aufgegeben, sobald sie sich dem Theater zuwandten. Es ist bezeichnend, daß jetzt in Neapel sich das Gefühl für die Verschiedenheit der musikalischen Stile herausbildete. Man erkannte, daß für die Kirchenmusik eine andere Tonsprache angebracht sei, als für die Oper, und während man für jene die Formen der kontrapunktischen Polyphonie beibehielt, wurde zum einzigen Leitsatz der letzteren die schöne Melodie erhoben, leider in solchem Maße, daß man daneben alles andere verkümmern ließ und sich schließlich dem Verkünder der Melodie, dem Sänger, völlig unterordnete und nur seiner Kunstfertigkeit oder auch seinen Launen diente.

Beide Stile sind noch in natürlicher Weise vereinigt im Begründer der neapolitanischen Schule Alessandro Scarlatti.

Dieser große Meister, der den Weltruhm Neapels als Musikstadt begründete, war 1659 zu Trapani auf Sizilien geboren und ist wahrscheinlich durch Carissimi in Rom ausgebildet worden. Schon als Zwanzigjähriger führte er hier eine Oper („l'errore innocente") auf; im darauffolgenden Jahre wurde er Hofkapellmeister der Königin Christine. 1694 ist er zum erstenmal in musikalischer Stellung in Neapel, gibt diese aber während der Kriegszeiten auf, um wieder nach Rom zurückzukehren, das er dann 1708 endgültig gegen Neapel vertauscht, wo er bis zu seinem Tode (24. Okt. 1725) eine schier unbegreifliche Tätigkeit als Komponist, Kapellmeister und Lehrer entfaltete. Scarlatti ist nicht nur der Begründer, sondern auch der künstlerische Höhepunkt der neapolitanischen Oper. Für die Entwicklung derselben zu jener, dem echten Musikdrama völlig entgegengesetzten Form, die Gluck wie Wagner in der italienischen Oper ingrimmig bekämpften, ist er nicht verantwortlich. Denn seine Nachfolger haben einseitig nur das in der Oper Scarlattis weitergebildet, was einem echt dramatischen Leben entgegen war, nicht aber die zahlreichen Keime, die für eine gesunde dramatische Entwicklung reichlich vorhanden waren, nicht die sorgsame Arbeit und vor allem nicht den Geist Scarlattis, dem immer das Kunstwerk und nicht der ausführende Künstler die Hauptsache blieb. Alles, was Scarlatti, der in 120 Opern, 200 Messen, zahllosen Kantaten, Psalmen usw., in im ganzen 1000 Werken, eine fast unvergleichliche Fruchtbarkeit entfaltete, für die Oper tat, war im Grunde vollauf berechtigte Entwicklung des Musikalischen. Gegenüber den Venezianern hob er wieder die Bedeutung des Orchesters, das bei ihm schon in der gleichen Stärke auftritt, wie später bei Haydn. Allerdings gab auch er einseitig den Streichinstrumenten den Vorzug, weil, wie er behauptete, die Blasinstrumente falsch klängen. Bereits seine „Rosaura" vom Jahre 1690 zeigt eine der wichtigsten musikalischen Neuerungen Scarlattis, die Aus-

bildung der Ouvertüre (Sinfonie), in der er zwischen zwei bewegten, oft fugierten Sätzen einen langsamen einschließt und so eine der Vorformen zur späteren Sinfonie schafft. Auch in der Arie, der er jetzt die endgültige Gestalt der Dacapo-Arie gibt (1693 in der „Theodora") wahrte Scarlatti dem Orchester größere Rechte, indem er mehr in der Art Monteverdis den Instrumenten eine selbständige Aufgabe neben dem Gesang anweist. Allerdings finden sich auch bei ihm vielfach Arien, bei denen das Orchester nur eine harmonisch stützende Begleitung ausführt, und diese Art haben seine Nachfolger dann einseitig gepflegt. Der Chor ist völlig bedeutungslos; seine Oper ist ein steter Wechsel von Gesangstücken und Rezitativen.

In diesen zeigt sich, wie in Scarlatti die Erkenntnis der dramatischen Erfordernisse mit dem übermächtigen Musiker rang. Es blieb ihm nicht verborgen, daß in der Entwicklung zum secco eine Geringschätzung des eigentlich Dramatischen lag und so pflegte er wieder reicher das „begleitete Rezitativ" mit seiner stärkeren musikalischen Entfaltung zu den bedeutenden dramatischen Gefühlsakzenten. Leider haben seine Nachfolger diese bedeutsame Anregung (die übrigens noch etwas früher vom Engländer Purcell versucht worden war), völlig unbeachtet gelassen; sie haben vielmehr das Rezitativ immer bedeutungsloser gemacht und die Gesangsnummern dafür um so reicher ausgestaltet. Sie konnten sich freilich auch dafür auf Scarlatti berufen. Man kann sich sehr wohl denken, daß der Musiker in Scarlatti sich gesagt hatte, daß die Zuhörer nur dann immer wieder für die Gesangsnummern die volle Aufmerksamkeit aufwenden würden, wenn zwischen denselben eine völlig gleichgültige Stelle vorhanden wäre. Entscheidend war aber die Herrschsucht der Sänger, die nach dem zeitgenössischen Bericht Hillers „nichts erlaubten im Akkompagnement oder im Basse, was das Ohr einen Augenblick vom Gesange abziehen könnte". Wenn trotzdem gelegentlich von einem Instrumentalstil sogar der Singstimme geredet wird, so geht er auf jene virtuosen Wettkämpfe der Singstimme gegen ein Soloinstrument, denen wir auch bei Händel, ja noch bei Mozart (il re pastore) begegnen.

In Scarlatti war der eigentliche Musikdramatiker doch nicht stark genug. Seine ganze Art drängte ihn mehr zu den anderen Formen der Musik, und nur die unwiderstehliche Zeitströmung hat ihm so viele Opern abgenötigt. Die musikalische Kraft Scarlattis an sich ist im höchsten Grade bewundernswert. Seine melodische Erfindung ist unbegrenzt. Der höchste Wohllaut paart sich mit edelster Formengebung und vollkommener Charakteristik des Gefühlsinhalts. Dabei wahrt er, wenigstens bei seinen besten Werken, immer die Rechte des Schöpfers; der Sucht der Sänger nach üppigen Koloraturen und flimmernden Passagen, in denen sie mit ihrer Kehlkopfakrobatik glänzen konnten, gab er, an seinen Zeitgenossen gemessen, nur selten nach; bei ihm hat die Koloratur seelische Begründung. Und so sehr ihm auch der bel canto, die Schönheit der Melodie an sich stets Ziel blieb, so scheute

er doch nicht vor kühnen Dissonanzen zurück. Er ist noch weit von der weichlichen Schönheitsschwelgerei seiner Nachfolger entfernt und erstrebt und erreicht fast immer die charakteristische Wahrheit der Gefühlsäußerungen. Endlich aber war er auch ein vorzüglicher Arbeiter, der die Kunst musikalischen Satzbaus nicht nur im Konservatorium gelernt hatte und allenfalls in der Kirchenmusik zur Anwendung brachte. Mit stilgerechter Umbildung ist er auch in der Oper auf sorgfältige, immer geistreiche und ernst künstlerische Arbeit bedacht.

Scarlattis Ruhm und Ansehen blieb noch lange bestehen, als seine Opern von der Bühne verschwunden waren. Sie entsprachen bald nicht mehr dem Geschmack des Publikums, der sehr schnell gesunken war. Daran trug die unkünstlerische Entwicklung, in die die italienische Oper schon bei den unmittelbaren Nachfolgern Scarlattis hineingeriet, die Hauptschuld. In Scarlattis bedeutenden Schülern und Fortsetzern seiner hervorragenden Lehrtätigkeit, Francesco Durante (1684—1755) und Leonardo Leo (1694—1745) vollzieht sich bereits die Trennung der Stile, die ihr Lehrer selber kraft seiner Persönlichkeit noch künstlerisch zusammengehalten hatte. Durante wandte sich fast ausschließlich der Kirchenmusik, Leo einseitig der Oper zu. Das ist für die einzelne Person nicht bedeutend, wohl aber für die Entwicklung der Kunst. Aus der Grundauffassung des Begriffs Stil heraus ergibt sich als höchstes Gebot künstlerischer Aussprache die Wahrheit im Verhältnis zwischen Inhalt und Form. Daraus folgt, daß die Kirchenmusik eine andere sein muß, als die Opernmusik. Aber von da bis zu einer innerlichen Trennung des Religiösen und Weltlichen in der Kunst ist ein verhängnisvoller Schritt, weil er fast notwendigerweise diese Trennung des Religiösen und Weltlichen im Menschen selbst zur Folge hat. In dem Kapitel über die Entwicklung der katholischen Kirchenmusik ist auf die Folgen dieser Stiltrennung für die Kirchenmusik näher einzugehen.

Für die Entwicklung der Oper zog die Trennung der Stile auch Nachlässigkeit und Leichtfertigkeit der künstlerischen Arbeit nach sich. Das muß aber auf die ganze künstlerische Tätigkeit von schlimmstem Einfluß sein; denn es bedeutet Mangel an künstlerischem Ernst, Unmöglichkeit der Vertiefung, Oberflächlichkeit, vollständige Preisgabe an die äußere Wirkung und damit Triumph des reproduzierenden Virtuosentums. Von der Mitte des 18. Jahrhunderts ab zeigt die italienische Oper diese Wirkungen in immer steigendem Maße. Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein lastet auf ihr dieses Verhängnis, das einen hochbegabten Musiker wie Bellini um die reifsten Früchte brachte, dem selbst ein Verdi in seinen ersten Werken nicht entging. Die Gattung wirkt um so verderblicher, als sie das Volk an eine seichte Unterhaltung gewöhnt. Nur die oberflächliche Sinnenlust wird befriedigt, das Auge durch die Pracht der Ausstattung, das Ohr durch die Gesangskunst. Der Gesang aber, diese edelste Verkündigung seelischen Empfindens, wird in dieser Entwicklung aus

einer tief empfundenen Seelensprache zur äußeren Kunstfertigkeit oder zum bloß sinnlichen Ohrenkitzel. An Stelle der tiefen Empfindung tritt die Sentimentalität, und die Sucht, mit Kunststücken zu glänzen, verhindert jede Verinnerlichung. Am schlimmsten war, daß dieser Geist bei der großen Beliebtheit der Oper auch in die übrigen Gattungen der Musik eindrang. Nur die Instrumentalmusik hielt sich verhältnismäßig frei; das Oratorium aber war diesem Geiste zeitweilig ganz verfallen, die Kirchenmusik wurde und wird auch heute noch durch ihn vielfach herabgewürdigt. Es hat natürlich immer wieder einzelne Opernkomponisten gegeben, die ihre Aufgabe ernster auffaßten, die schon von Natur aus von einer stärkeren inneren Leidenschaft erfüllt waren, welche dann auch in ihrer Musik zum Durchbruch kam, die endlich auch eine sorgfältigere Arbeit lieferten. Sie vermochten aber keine Besserung zu erzielen, weil sie den Geist dieser Kunst nicht änderten, dessen letzte Ursache darin liegt, daß die Oper nur Unterhaltung anstrebte, daß sie im allgemeinen sogar nur höfische Unterhaltung war.

Man nennt diese Oper gewöhnlich international. Das trifft aber eigentlich nicht zu, sie ist vielmehr unnational; sie ist keineswegs in dem Sinne italienisch, daß sie das ganze italienische Volkstum wiedergäbe; sie hat nur die italienische Form, nicht die Seele. Die opera seria ist in Italien viel später als in anderen Ländern zu einer Ausschöpfung des italienischen Volkstums gelangt, eigentlich erreichte das erst Verdi durch den patriotischen Gehalt seiner Jugendwerke; dagegen lebte sich eine Seite des italienischen Volkscharakters in der opera buffa aus. Die Unnationalität der großen italienischen Oper zeigte sich in der schon gekennzeichneten Wahl der Stoffe, äußert sich auch darin, daß Komponisten der verschiedensten Länder in diesem Stile zu schaffen vermochten.

Die wirksamste der Gegenmächte gegen diese Gattung der Oper ist denn auch überall das Volkstum geworden. In Italien selbst wird das wegen der Gleichartigkeit der formalen Aussprache in der opera buffa nicht so sichtbar; aber Frankreich erhält auf diese Weise seine komische Oper, Englands musikalische Blüte zeigt auf dem Gebiete der Oper die Gestalt Purcells; in Deutschland, wo das Volkstum durch den Dreißigjährigen Krieg so furchtbar geschwächt war, kam die Betätigung des eigenen Wesens in der Oper zunächst nicht über kurzlebige Versuche hinaus, und die italienische Oper hat in keinem Lande so vollkommen geherrscht, wie hier. Später aber mußte der Ernst des deutschen Geistes dieser Operngattung den Todesstoß versetzen.

Deutsche waren es, die den geistigen Gegenstoß auf dem ureigenen Gebiete und unter Beibehaltung des formalen Gesamtcharakters der italienischen Oper versuchten. Gluck tat es durch die psychologische Vertiefung der seelischen Konflikte, Mozart durch die empfindungsreiche Beseelung der bloß formalen Schönheit, beide durch die gediegene musikalische Arbeit. Aber wir dürfen uns nicht verhehlen, daß, so herrlich und unvergänglich die

Meisterwerke dieser beiden Großen sind, der Siegeslauf und die unkünstlerische Entwicklung der italienischen Oper durch sie nicht aufgehalten wurde; das war nicht durch vollendete Meisterwerke derselben Gattung zu erreichen, sondern nur dadurch, daß die Gattung selbst gewandelt wurde. Dazu trug wesentlich bei der Umschwung in den gesellschaftlichen Verhältnissen infolge der französischen Revolution. Sowie das Bürgertum zur „Gesellschaft" wird, werden alle Vergnügungen in jenem Sinne öffentlich, daß das Volk nicht mehr, wie früher, bloß geduldeter Zuschauer bei der Unterhaltung der Großen ist, sondern selber die Art dieser Unterhaltung bestimmt. Dem Volke aber konnten die alten Heroen- und Mythenstoffe mit den abgeschmackten Huldigungen an die Regierenden nichts bieten; es verlangte nach neuen Stoffen, und die Teilnahme, die gerade der naivere Kunstgenuß am rein Stofflichen behält, schützte von jetzt ab die Handlung der Oper vor einem völligen Untertauchen in Musik und vor jener Bedeutungslosigkeit, die man bis dahin als selbstverständlich hingenommen hatte.

Das Aufblühen der komischen Oper in Frankreich und bis zu einem gewissen Grade das deutsche Singspiel beweisen diesen Wandel, der sich aber auch in der unmittelbaren Fortsetzung der alten opera seria, der sogenannten „großen Oper", deutlich kundgibt. Hier haben wir sogar oft eine unkünstlerische Häufung des Stofflichen. Andererseits zeigt sich doch auch der Einfluß Glucks und Mozarts, sowie der ganzen Entwicklung der Musik zur ernsten großen Kunst, in der so viel sorgsameren und kunstvolleren musikalischen Arbeit, die die Werke eines Cherubini, Spontini, Meyerbeer und ihrer Nachfolger auszeichnet. In Italien zeigt Verdi die gewaltige Bedeutung einer Steigerung des dramatischen Stoffgehalts; danach kommt es gerade hier auf dem Entstehungsboden der alten opera seria zur scheinbar schroffsten Reaktion wider ihre Art im Naturalismus der Jungitaliener.

Entscheidend aber ist die Verschiebung des Schwerpunktes des geistigen und künstlerischen Lebens nach Deutschland. Beethoven zeigte in seinem „Fidelio", zu welch gewaltiger Größe das Singspiel emporwachsen konnte; die deutsche Romantik schürfte aus dem tiefsten Grunde der heimischen Sagen- und Märchenwelt, bis dann die riesige Erscheinung Richard Wagners die endgültige Entscheidung brachte. Sie liegt nicht in der Größe und Schönheit seiner Werke, sondern in der unvergleichlichen Eigenart seiner künstlerischen Persönlichkeit, in der zum ersten Male in der ganzen Musikgeschichte Dichter und Komponist sich so durchdringen und bedingen, daß die gemeinsame Aussprache der beiden Künste hier zur inneren Notwendigkeit wird. Jetzt zum ersten Male ist das Musikdrama eine natürlich gewachsene Kunstform.

Die wichtigsten Vertreter der italienischen Oper.

Es lag in der Natur der italienischen Oper, daß sie, wie auch im äußeren Zuschnitt des Opernlebens auch die stagione zeigt, für den Tag schuf, daß

sie darum auch mit dem Tage verging. Auch die Namen der in ihrer Zeit gefeiertsten Komponisten sind für uns heute nur Namen. Allenfalls lassen sich einzelne Arien für den Konzertsaal gewinnen, die Opern als Ganzes sind tot. Selbst die Werke, die ein Händel und Gluck in dieser Art geschrieben, sind vergangen, ihre Rettung ist nicht einmal versucht worden; sie würde auch trotz aller Teilnahme, die ein derartiges Unternehmen bei den Geschichtsforschern fände, nicht gelingen, da die seelischen Bedürfnisse des Volkes sich gewandelt haben.

Dieses Buch will — wie schon wiederholt betont — keine Geschichte in dem Sinne sein, daß es alles genau berichtet und belegt, was einmal war; es will vielmehr zu lebendiger Musikübung erziehen und behandelt das Vergangene und Erstorbene nur insoweit, um zu zeigen, wie unsere Kunst geworden ist, was sie im gesamten Kulturleben jeweils bedeutet hat. Man wird also auch nicht erwarten, daß ich hier Namen und Werke der einst gefeierten Komponisten einzeln aufzähle und den Siegeszug der italienischen Oper auf den einzelnen Stationen verfolge. Die Gesamtentwicklung ist gezeichnet, ich füge in diese Umrißzeichnung nur die charakteristischsten Komponistenerscheinungen ein. — In Leonardo Leo lebte noch die ernste Auffassung Scarlattis, wenn er auch das sinnlich weiche Element im Gesanglichen verstärkte. Er verschaffte mit Durante und Musikern, wie Greco, der als Komponist weniger hervortrat, durch seine Lehrtätigkeit den neapolitanischen Konservatorien einen solchen Ruf, daß sie zu Hochschulen der Musik wurden und für die rechte Bildung des Musikers ein Studienaufenthalt in Neapel geradezu unerläßlich war. Diese Lehrtätigkeit erstreckte sich keineswegs bloß auf die Komposition und Instrumentenkunde, sondern vor allem auch auf den Gesang. Der gefeierte Opernkomponist Niccolo Porpora (etwa 1685—1767) leitete eine Schule, an der ausschließlich im Gesang unterrichtet wurde. Er stellt den Typus des Weltkomponisten dar. Neapel, Rom, Venedig, dann Wien, London (hier als Gegner Händels), Dresden (als Rivale Hasses), dann wieder Wien, wo der 22jährige Haydn bei ihm musikalische und sonstige Handlangerdienste verrichtete, sind die Stätten seiner Wirksamkeit. In Neapel ist er dann arm gestorben. Wie die meisten seiner Genossen hat er seine Werke selbst überlebt.

Leonardo Vinci (1690—1731) starb nach kurzer glänzender Laufbahn als fromm gewordener Kirchenkomponist im Kloster. Auch das ist ein Typus. Eine Unzahl italienischer Komponisten glaubte durch Kirchenkompositionen sühnen zu können, daß sie in ihren Opern einer allzu leichtfertigen Weltlichkeit gefrönt hatten. In der älteren Zeit gelang es dabei den meisten dieser Komponisten besser, als später einem Rossini, für ihre Kirchenmusik den würdigen Stil zu finden; aber ganz vermochten sie sich naturgemäß doch nicht zu verleugnen, und hier haben wir einen der Gründe, weshalb trotz der ständigen Überlieferung des strengen Kirchenstils in Rom eine opernhafte

Weltlichkeit immer mehr in die katholische Kirchenmusik einriß. Niccolo Jomelli (1714—1774) erlebte seine Glanzzeit in Stuttgart, wo er von 1754—69 als Kapellmeister und Komponist des prachtliebenden Herzogs Karl Eugen wirkte. Er ist eine der glänzendsten Erscheinungen der italienischen opera seria, ein Künstler voll echter Leidenschaft und von wahrhaft feierlichem Pathos. Bei ihm zeigte sich neben der übrigens auch bei andern Italienern festzustellenden Beeinflussung durch die Franzosen (Rameau) manche Einwirkung des deutschen Orchesterstils. Vielleicht war auch die große Bedeutung des Chors in seiner Oper ein Zugeständnis an den deutschen Geschmack. Jedenfalls wollten nach seiner Rückkehr nach Italien seine Landsleute, die ihm früher zugejubelt hatten, von seinen allzu ernsten Werken nichts mehr wissen. An seinen Namen knüpft eine Tatsache, die für die Leidenschaftlichkeit, mit der im Volke und unter den Künstlern das Theaterleben erfaßt wurde, sehr bezeichnend ist. Jomelli hatte noch vor seiner Stuttgarter Zeit zu Rom in dem Spanier Terradeglias einen erfolgreichen Nebenbuhler gefunden, der ihn in einer Stagione mit seiner neuen Oper aus dem Felde schlug. Einige Tage darauf wurde der Spanier ermordet aufgefunden. Das Volk bezeichnete ihn als Opfer der Rache Jomellis. Zu Unrecht; aber für die Art, wie sich die Rivalität der Tonsetzer aussprach, wie sie von verschiedenen Parteien der Kunstfreunde gegeneinander ausgespielt wurde, bleibt die Beschuldigung des von den Zeitgenossen als ernster und gediegener Charakter geschätzten Jomelli bezeichnend. Tomaso Traëtta (1727—1779) nahm eine ähnliche Stellung am Hofe der Kaiserin Katharina II. in Petersburg ein. In einzelnen seiner Rezitative entfaltet sich eine hervorragende dramatische Kraft. Noch mehr verrät die eigenartige Instrumentation die Befruchtung durch Rameau, während anderseits Gluck unverkennbar aus den zwanzig Jahre früheren Werken Traëttas für seine „Iphigenie auf Tauris" und „Armida" vielfach Anregungen gewonnen hat. — Traëttas Vorgänger in Petersburg war Baltasare Galuppi (1706—1784), der in seiner Vaterstadt Venedig fast ausschließlich die komische Oper nach Texten Goldonis gepflegt hatte und hierbei dem Volksgeschmack in einer sonst fast unerhörten Weise entgegengekommen war, indem er auch vor der groben Posse nicht zurückschreckte. Doch muß er die seltene Kunst besessen haben, selbst die Angegriffenen und Verspotteten zum Lachen zu bringen, denn in einem Karnevalsstück parodierte er den venezianischen Pöbel, und eine jüdische Burleske brachte er zum Ergötzen der darin Verspotteten im Ghetto selber zur Aufführung.

So sandte Italien eine Unzahl seiner melodiebegabten Söhne nach allen Teilen Europas, wo sie ihre heimatliche Kunst zum Siege führten. Daß einzelne dieser italienischen Komponisten, so selbstherrlich und anmaßend gegenüber den heimischen Tonsetzern sie überall aufzutreten pflegten, sich doch auch durch die fremdländische Musik beeinflussen ließen, zeigt außer den Genannten auch Casparo Sacchini (1734—1786), der auch in Instrumental-

kompositionen Bedeutendes leistete. Von den Zeitgenossen wurde er als „der erste Melodist der Welt" gefeiert, ein Ehrentitel, der in ähnlicher Form von den entzückten Zuhörern ja noch manchem seiner Landsleute zuteil wurde. Er wirkte in Paris zu gleicher Zeit wie Gluck und war in der Gunst der Freunde der italienischen Oper der erfolgreichste Nebenbuhler von Glucks bekanntem Gegner Piccini. Allerdings beruhte die Hauptstärke des letzteren in der komischen Oper, in deren Geschichte er eine hervorragende Stellung einnimmt. Der aus Modena stammende Giov. Batt. Bononcini (geb. um 1670) vermochte in London von 1720 ab ein Jahrzehnt lang neben Händel sich zu behaupten; sein noch bedeutenderer Bruder Marc Antonio (1675—1726) gewann seine stärksten Erfolge in Wien durch Opern und dramatisch sehr bewegte Oratorien.

Schon früh finden wir unter den bedeutenden Vertretern der italienischen Oper auch bereits einen Deutschen, Johann Adolf Hasse (1699—1783). Auch seine Entwicklung ist charakteristisch für den damaligen Weltbetrieb der italienischen Oper. Er war geborener Hamburger und wirkte auch zunächst von 1718 ab an der dortigen Oper als Tenorist, bildete sich aber gleichzeitig zum fertigen Klavierspieler und gewandten Tonsetzer aus. So konnte er schon 1722 in Braunschweig eine Oper, „Antigone", auf die Bühne bringen. Es war die einzige, die er in deutscher Sprache schrieb, während seine deutsche Natur auch seinem späteren Schaffen eine ernstere Haltung gibt. Dann strebte er nach dem gelobten Lande der Musik; 1724 finden wir ihn in Neapel, wo er noch den Unterricht Scarlattis genoß. Hier und danach in Venedig gewann er mit seinen folgenden Opern so großen Erfolg, daß ihm die Italiener den Beinamen „il caro Sassone" gaben. In Venedig hat er sich mit der schönen und trefflichen Sängerin Faustina Bordoni vermählt und wurde mit ihr 1731 an den kurfürstlichen Hof von Dresden berufen, wo beide in steigendem Maße gefeiert wurden, bis infolge des Siebenjährigen Krieges für Sachsen so schlechte Zeiten kamen, daß 1763 Theater und Kapelle aufgelöst wurden. Hasse fand ein Unterkommen in Wien und trotz der veränderten Zeiten, die Glucks Namen emporgebracht hatten, noch Erfolge. Von Wien aus ging er nach der Stätte seiner einstigen Triumphe, Venedig, wo ihm bis zu seinem Ende die Schaffenskraft treu blieb. Die letzten Jahre hatte der schon in Dresden katholisch gewordene Komponist der Kirchenmusik geweiht. Ein großes Tedeum von ihm kam noch 1782 in Gegenwart des Papstes Pius VI. zur Aufführung. Außer Hasse haben es noch zwei andere Deutsche in der italienischen Oper zu großem Ruhm gebracht. Der eine ist Karl Heinrich Graun (1701—1759), der Begründer und Hauptkomponist der Berliner Oper unter Friedrich dem Großen. Für uns Heutige liegt allerdings der Schwerpunkt seiner Tätigkeit in seinen geistlichen Werken, über die in anderem Zusammenhang zu sprechen ist. Sehr weit erstreckte sich die Tätigkeit Johann Gottlieb Naumanns (1741—1801), der in Dresden Hasses Nachfolger

wurde, zunächst freilich bloß als Kirchenkomponist, später aber nach Wiedereröffnung der Oper als Kapellmeister derselben. Zuvor hatte er in Italien Triumphe errungen, war aber 1777 nach Stockholm berufen worden, um dort Kapelle und Oper zu reformieren. Von seinen 23 Opern ist heute kaum mehr etwas bekannt, dagegen findet sich unter seinen Instrumentalstücken und Liedern manche ansprechende Gabe, während die Vertonung von Klopstocks „Vaterunser" ihm auch in der Geschichte der geistlichen Musik einen Ehrenplatz anweist. — Für Händel und Gluck ist die italienische Oper glücklicherweise nur eine Stufe in ihrer Entwicklung gewesen.

Wir müßten die Reihe bedeutender Vertreter der italienischen Oper noch lange fortsetzen, wenn wir auch nur jene namhaft machen wollten, die von ihren Zeitgenossen mit dem Namen „Meister" geehrt wurden. Trotzdem wäre mit der opera seria allein den italienischen Komponisten sicher niemals eine so lange Herrschaft über die Welt möglich gewesen; denn die Gleichgültigkeit gegen den Inhalt ergriff allmählich alle Kreise. Das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik wurde so sehr gelockert, daß man überhaupt eigentlich kaum mehr von einer Beziehung zwischen beiden sprechen kann. Das äußert sich nicht nur darin, daß oft verschiedene Komponisten die einzelnen Teile der Oper ausführten, sondern noch charakteristischer in der häufigen Erscheinung des „pasticcio", mit welchem appetitlichen Namen jene Opern bezeichnet wurden, die aus Teilen früherer Werke zusammengesetzt waren. Immerhin mögen gerade diese „Pasteten" dem Publikum besonders gemundet haben, denn die Komponisten vereinigten hier ihre erfolgreichsten Arien, und etwas anderes wollte man ja gar nicht hören. Ging man doch nicht ins Theater, um ein geschlossenes Kunstwerk zu genießen, sondern um Virtuosen, besonders die angehimmelten Kastraten, in einer berühmten Arie zu hören.

Zur gesunden Lebenskraft der Oper wurde in steigendem Maße die

opera buffa.

So, wie die komische Oper zunächst vor uns tritt, erscheint sie als eine Entwicklung aus der opera seria; aber ihre geschichtliche Vergangenheit reicht eigentlich vor diese zurück, ebenso wie ihre innere Lebenskraft nicht aus gelehrter Spekulation, sondern aus dem Volkstum geschöpft war. In der Komik hatte sich schon im Mittelalter die dramatische Begabung am meisten ausleben können, wie neben den tollen Jahrmarkts- und Fastnachtsspielen, die wir über ganz Europa verbreitet finden, auch die ernsten kirchlichen Mysterien zeigen, in denen komische Szenen und vor allem komische Typen niemals fehlen. Da die heiligen Vorgänge selber keine große Entfaltung dramatischer Selbständigkeit zuließen, tobte sich die Spiellust in den komischen Szenen aus. In Italien vollends, mit dem einzigartigen Spieltalent der

niederen Volksklassen war das Spottspiel immer heimisch. Von den derben Atellanen der altrömischen Bauern zieht sich eine ununterbrochene Überlieferung bis zu den venezianischen und neapolitanischen Stegreifkomödien der zu bestimmten Typen und Masken gewordenen Hanswurste (arlechino, pantalone, colombine).

Wie wir schon bei der venezianischen Oper hervorgehoben haben, hatte die für die Volksunterhaltung unentbehrliche komische Person sich auch in die opera seria einzuschleichen gewußt und führte hier nach den pathetischen Reden in den verliebten Szenen der Götter und Helden ihren derben Ulk aus. Allmählich fand man aber doch diese Stilwidrigkeit zu störend, und so trennte man in Neapel die komischen Szenen von den ernsten und verlegte sie in die Zwischenakte. Damit war die Möglichkeit zu einer selbständigen Entwicklung gegeben. Was anfangs nur eine ganz willkürliche kleine Szene voll derber Späße gewesen, wurde jetzt zum Intermezzo, in dem meistenteils eine Parodie zum Inhalt der Oper geboten wurde. Man kann sich denken, welchen Beifall dieser Ausbruch des gesunden Menschenverstandes nach der geschraubten und gezierten Art der großen Oper auslösen mußte. So nahmen die Intermezzi immer größeren Umfang an. Aber nicht nur durch diesen, sondern durch ihre innere Gegensätzlichkeit auch in der Musik erwiesen sie sich bald als empfindliche Störung der ernsten Oper. Da aber die Gattung so außerordentlich beliebt war, kam man auf den Gedanken, diese Intermezzi völlig von der opera seria zu trennen und als für sich stehende Spiele selbständig aufzuführen. So haben wir uns die Entstehungsgeschichte der opera buffa vorzustellen, wenn wir auch nicht jede einzelne Erscheinung belegen können.

Daß die komische Oper zunächst nicht für voll galt, liegt in ihrer Entstehungsgeschichte. Man verbannte sie aus dem vornehmen Theater nach den Vorstadtbühnen und räumte ihr nur die ausgelassene Karnevalszeit ein. Aber in dieser vom Volksbedürfnis großgezogenen komischen Oper steckte eine natürliche Lebenskraft, die der ernsten Oper völlig abging. Da es hier auf witzigen Inhalt und geistreichen Dialog ankam, durfte die Musik ihn niemals verdecken. Das Dramatische war also in der komischen Oper von vornherein wichtiger, als in der ernsten, und wenn auch die Personen mit typischer Regelmäßigkeit wiederkehrten, wenn auch der Inhalt fast immer auf das Prellen des Alters durch die verliebte Jugend hinauslief, so waren doch Dialog und Spiel voll echter Lebenswahrheit. In musikalischer Hinsicht aber war die komische Oper von allem Zwang der Überlieferung frei. Man verwandte Musik, wie und wo man sie zur Erhöhung der dramatischen Schlagkraft brauchen konnte; so zog man, im Gegensatz zur ernsten Oper, sehr bald den Bassisten, Basso buffo, zu stärkerer Wirkung heran, da man erkannte, daß die tiefe Stimme zu komischen Wirkungen geeigneter sei, als die hohe. Und auch in der Gestaltung der Arien und Rezitative folgte man keinen

überkommenen Regeln, sondern dem vom Augenblick gegebenen Bedürfnis. Allerdings hatte die opera buffa zunächst für den Komponisten einen großen Mangel, den Goethe, der die opera buffa der Italiener sehr hoch einschätzte, in den „Annalen" anläßlich seines Singspiels „Scherz, List und Rache" scharf hervorhebt. „Einen Grundfehler hat das Singspiel, daß drei Personen gleichsam eingesperrt, ohne die Möglichkeit eines Chores, dem Komponisten seine Kunst zu entwickeln und die Zuhörer zu ergötzen nicht genugsam Gelegenheit geben." Es konnte eben nur bis zum Terzett gesteigert werden „und man hätte zuletzt die Theriaksbüchsen des Doktors gern beleben mögen, um einen Chor zu gewinnen."

Diese Entwicklung zu größeren Formen hatte die opera buffa allerdings zu der Zeit, als Goethe sein Singspiel schuf, bereits erreicht. Giovanni Battista Pergolesi (1710—1736), einer jener Künstler, um deren Haupt der frühe Tod einen unverwelklichen Immortellenkranz gewunden hat, kam allerdings für seine köstliche Buffooper „la serva padrona" (die Magd als Herrin), auf der neben einem weichlich melodiösen „Stabat mater" sein Weltruf beruht, mit zwei singenden Personen und einem stummen Diener aus, und das Orchester besteht, außer dem nie fehlenden Klavier, nur aus dem Streichquartett. Gerade diese feine Durchsichtigkeit und die Einfachheit der Mittel hat dem Werkchen, das zuerst als richtiges Intermezzo in den Zwischenakten von Pergolesis „Il prigionero superbo" (1733) gespielt worden und in Neapel nicht besonders erfolgreich gewesen war, bei seiner späteren Wiedererweckung in Paris zu einer großen Bedeutung für die Entwicklung der französischen Oper verholfen. Dagegen hat der wenig ältere Niccolo Logroscino (1700—1763), den man gewöhnlich als Schöpfer der Buffooper bezeichnet, für seine zahlreichen komischen Opern bereits nach einer stärkeren musikalischen Wirkung durch die breitere und vielgestaltige Ausführung der Finales an den Aktschlüssen gestrebt. Von höchster Bedeutung wurde die italienische Oper später in Paris, wohin sie durch Romoaldo Duni (1709—1775) verpflanzt wurde. Wir werden ihm bei der Schilderung der französischen Oper wieder begegnen. Ebenfalls in Paris wirkte Niccolo Piccini (1728—1800), den man als den zweiten Schöpfer der opera buffa zu bezeichnen pflegt. Er hat in seiner 1760 zu Rom mit fast beispiellosem Erfolg aufgeführten „Cecchina" vor allem das Finale neu gestaltet, indem er es durch Zusammensetzung mehrerer Schlag auf Schlag aufeinanderfolgender Szenen erweiterte und dementsprechend auch die Musik durch Wechsel in Tonart und Tempo bereicherte. Auch das Duett hat er zu dramatischen Gegenwirkungen der daran beteiligten Sänger ausgenutzt und die Dacapoform durch die Rondoarie ersetzt, die allem dramatischen Wechsel sich anschließen konnte und doch die musikalische Einheit durch die stete Wiederkehr des Hauptthemas wahrte. 1776 siedelte Piccini von Rom, in dem er den Wandel der Volksgunst aufs bitterste hatte erfahren müssen, nach Paris über, wo er als Hauptvertreter

der italienischen Oper von der italienischen Partei gegen Gluck ausgespielt wurde. Piccinis komische Opern, die er mit bewundernswerter Leichtigkeit in kürzester Zeit schuf, zeichnen sich durch große Frische und echten Humor aus.

Noch brachte das achtzehnte Jahrhundert Italien zwei hervorragende Vertreter der komischen Oper in Giovanni Paësiello (1741—1816) und Domenico Cimarosa (1749—1801). Des ersteren Hauptwerk ist auf denselben Text Sterbinis geschrieben, auf den Rossini seinen „Barbier von Sevilla" schuf, und ist erst durch diese köstlichste Blüte der späteren italienischen Buffooper von der Bühne verdrängt worden. Das Werk war in Petersburg entstanden, wo Paësiello als Kapellmeister der Kaiserin Katharina II. wirkte. Von da kam er zunächst nach Wien (1784), wo er mit seinen einschmeichelnden Melodien sogar Mozart verdunkelte und ging dann nach Paris, wo es ihm gelang, trotz der unruhigen Zeiten und des vielfachen Wechsels in den Regierungssystemen sich steten Erfolg zu sichern. Auch Cimarosa war kurze Zeit in Petersburg gewesen. Auch er kam von dort 1792 nach Wien, wo er in der „heimlichen Ehe" sein bestes Werk schuf, das auch heute noch gelegentlich auf unseren Bühnen erscheint. 1798 beteiligte sich der den ärmsten Volkskreisen entsprungene Komponist in Neapel am Aufstand, wurde verhaftet und zum Tode verurteilt. König Ferdinand begnadigte ihn, und Cimarosa beeilte sich, die Unglücksstadt zu verlassen. Er wollte nach Rußland, starb aber auf dem Wege dahin in Venedig. Das Volk beschuldigte die Regierung, ihn vergiftet zu haben, was aber der in Venedig residierende Papst Pius VII. durch seinen Arzt widerlegen ließ. Nur um nochmals eine Vorstellung von der leichten Schaffensweise und der außerordentlichen Fruchtbarkeit fast aller italienischen Opernkomponisten zu geben, sei erwähnt, daß Paësiello weit über hundert, Cimarosa in seinem kurzen Leben über 80 Opern, daneben noch eine Menge Kantaten und Kirchenkompositionen, der erstere auch Orchester- und Kammermusik geschaffen haben.

Dank der Neubelebung durch die komische Oper hat Italien zwei Jahrhunderte lang die musikalische Welt beherrscht. Wir haben im Laufe unserer Darstellung so oft die Schattenseiten dieser Kunst für eine gesunde Kulturentwicklung hervorgehoben, daß wir zum Schluß noch einmal ihre Verdienste betonen müssen. Die Italiener haben der Musik die vollendete Formenschönheit gewonnen. Um das zu erreichen, war es wohl nötig, daß die Form in einseitiger Weise auf Kosten des Inhalts verklärt wurde. Die Musik war solange eine Art von Rechnen in Tönen gewesen, sie wurde andererseits bald wieder von schwerblütiger Gelehrsamkeit ergriffen, daß nur durch die einseitige Betonung der sinnlichen Schönheit in der Melodie, der Gesangsmäßigkeit und der ebenmäßigen Ausgestaltung ein Gegengewicht zu schaffen möglich war. Ohne dieses wäre es den späteren deutschen Großmeistern der Musik niemals möglich gewesen, gleichzeitig die Schönheit der Form mit Tiefe des Inhalts zu verbinden. Für uns Heutige ist, nachdem

wir soviel Größeres und Vollendeteres erhalten haben, diese ältere italienische Musik, die das Entzücken vieler Geschlechter bildete, tot; aber auch wir dürfen nicht vergessen, daß sie in der Entwicklungsgeschichte unserer Kunst eine unerläßliche Aufgabe erfüllt hat.

Drittes Kapitel

Nationale Sonderbestrebungen in der Oper

Italien ist nicht nur die Wiege der ihm eigentümlichen Oper, sondern es gehen überhaupt alle neuzeitlichen Versuche, Musik und Drama zu verbinden, auf die von dort ausgegangenen Anregungen zurück. Das ist überraschend, da mit den geistlichen Schauspielen des Mittelalters auch in den übrigen Kulturländern der natürliche Anknüpfungspunkt für eine musikdramatische Entwicklung gegeben war. Aber die in Italien aufgegangene Sonne der Renaissance erschien der ganzen Kulturwelt als das hellste Licht, verdunkelte das zuvor Geleistete und stellte die neuen Anregungen in die günstigste Beleuchtung. So hielt auch die musikalische Großtat der Renaissance, die Oper, überall ihren siegreichen Einzug, und zwar als italienische Oper, nicht etwa in einer Anpassung an Sprache und Geschmack der übrigen Völker. Gerade dadurch aber, daß man im Auslande sich vor dieser Kunst in einer fast unbegreiflichen Weise beugte, blieb der Boden für selbständige Regungen frei. Sobald das Volk nach einer Unterhaltung für sich verlangte, sobald es nicht mehr Genüge daran fand, bei den Vergnügungen seiner Fürsten zuzusehen, mußte die Oper in der einheimischen Sprache, mit Stoffen, die den betreffenden Völkern etwas bedeuteten, und auch mit einer Musik, die sich mit der Sprache und den Wünschen des Volks vertrug, entstehen. Dennoch ist es in dieser Zeit nur Frankreich gelungen, sich eine eigene Nationaloper zu schaffen; England wäre vielleicht dahin gelangt, wenn es nicht merkwürdigerweise nur einen einzigen Musiker, dem überdies nur eine sehr kurze Lebenszeit beschieden war, hervorgebracht hätte. Nachher scheint die schöpferische Begabung des englischen Volkes für Musik völlig erloschen. In Deutschland aber waren die allgemeinen Kulturzustände so traurig, daß die vorhandenen Bestrebungen nach einer eigenen Oper nur Episoden blieben. Wir sehen darin heute ein Glück, denn Deutschland war zur höchsten Aufgabe in der Musik berufen, sollte in dieser einen völlig neuen



und zwar den tiefsten Inhalt in den gewaltigsten Formen kundtun; es brauchte dazu einer stillen, ruhigen, nach außen unscheinbaren, nach innen umso fruchtbareren Lehrzeit.

I. Deutschland

Zuerst fand die italienische Oper ihren Weg nach Deutschland. Wenn wir daran denken, wie schon im Jahrhundert vorher die deutschen Musiker mit Vorliebe Venedig und die norditalienischen Städte aufsuchten, um dort sich die neuesten Errungenschaften der Musik zu holen, werden wir uns darüber nicht wundern. Allerdings war jetzt die böseste Zeit über unser Vaterland gekommen. Hatten vorher hauptsächlich geistige Kämpfe seine Einheit zerrissen, so wurde es jetzt von einem wütenden Kriege zerfleischt. Das Land verarmte und verkam in geistiger und sittlicher Beziehung. Hätten nicht gerade die Deutschen in so eigenartiger Weise die Gabe, sich in sich selber zurückzuziehen, sich einzukapseln in kleine, scheinbar so enge Verhältnisse und hier verborgen vor den gewaltigen Ereignissen der Zeit sich ein bescheidenes Glück und eine heimliche Schönheit aufzubauen, es wäre wohl in dieser Zeit dauernd die deutsche Kulturüberlieferung vernichtet worden. So aber wahrten sich einzelne stille Naturen selbst in diesen Jammerjahren einen zuversichtlichen Idealismus zu künstlerischer Arbeit und regem Schaffen. Freilich, das Vertrauen auf das Können des eigenen Volkes hatten sie völlig eingebüßt. Man war glücklich, und es war unter diesen Verhältnissen auch schon eine Leistung, wenn man sich aneignete, was die Fremde schuf. In dieser verarmten Zeit war es nur einem deutschen Musiker vergönnt, die ein Menschenalter vorher fast zur Gewohnheit gewordene Fahrt nach dem gelobten Lande musikalischer Schönheit zu machen. Die anderen mußten daheim aus Büchern und Schriften sich mit der fremden Kunst bekannt machen. Heinrich Schütz aber, der gewichtigste der deutschen Musiker jener Tage, hatte unter der Leitung der venezianischen Meister in seiner Kunst gelernt, was zu lernen ist. Und eine, glücklicherweise nicht die vollkommenste, Frucht dieser italienischen Lehrjahre war die erste deutsche Oper. „Dafne", des Rinuccini am Beginn der ganzen Opernentwicklung stehende Dichtung, wurde von Martin Opitz, dessen bescheidene Begabung die anspruchslosen Zeitgenossen zu dem Lobworte „Vater der Poesie" begeisterte, deutsch umgedichtet; Schütz schuf die Musik dazu. Sie ist nicht erhalten; der Historiker muß diesen Verlust beklagen, wenn auch des deutschen Meisters Sonderart sich hier kaum so charakteristisch ausgesprochen haben wird, wie in seinen großen Chorwerken. Schütz wird sich hier wohl an das italienische Vorbild treu angeschlossen haben, um so eher, als Renaissancegelehrsamkeit und höfisches Festbedürfnis auch bei seiner Oper Pate gestanden hatten; sie war 1627, im zehnten Kriegsjahre, auf Befehl des Kurfürsten Johann Georg I. von Sachsen zur Hochzeit seiner Tochter mit dem Landgrafen Georg II. von Hessen entstanden.

Zu einer zweiten Oper ist Schütz nicht gekommen. Die Not der Zeit war so gewachsen, daß auch die Höfe sich diesen Luxus nicht leisten konnten, vielfach sogar ihre Hofkapellen auflösen mußten. Als dann nach dem Friedensschluß der Wiederaufbau des Lebens begann, der den absolutistischen Herren natürlich am leichtesten fiel, offenbarte sich die tiefe Kluft, die durch Humanismus und Renaissance in die deutsche Volksbildung gerissen war. Die Gebildeten waren dem eigenen Volkstum entfremdet und so bildeten sie kein Gegengewicht gegen die Fremdsucht der Hunderte von Standesherren, die nur im Ausland eine nachahmenswerte Form der Lebensführung fanden, damit dann natürlich auch dessen Unterhaltungskunst bei sich einführten. Die italienische und später die französische Oper fanden an den deutschen Fürstenhöfen z. B. in Wien, Dresden, Stuttgart, seit Friedrich II. auch in Berlin eifrigste Pflege. Unsummen wurden für die fremde Kunst aufgewendet, während die heimische darbte, und deutsche Künstler mußten, wenn sie zur Geltung gelangen wollten, ins ausländische Gewand schlüpfen. Nur vereinzelte Höfe widerstanden der Fremde, noch seltener war das Bestreben, mit heimischen Kräften ein Eigenes anzustreben. So hat um die Mitte des Jahrhunderts der Braunschweiger Herzog Ulrich geistliche Singspiele geschrieben, die der als Lieder- und Suitenkomponist bekannte Eisenacher Joh. Jak. Loewe (1728—1793), ein Schüler des Heinrich Schütz, vertonte. Ganz für sich steht das noch nicht genügend erforschte Musikleben des Hofes in Weißenfels, wo von 1654 bis 1736 grundsätzlich nur Opern in deutscher Sprache aufgeführt wurden.

Im allgemeinen aber zeigt gerade die Oper wie kein anderes Gebiet die völlige Unterjochung des deutschen höfischen Geschmacks unter die Fremde. Mit dem lärmvollen, vielfach glänzenden, aber zumeist doch innerlich hohlen Gefolge von Komponisten, Kapellmeistern, Dichtern, Sängern, Sängerinnen, Maschinenkünstlern, Architekten hielt die italienische Oper seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in den deutschen Residenzen ihren überall sieghaften Einzug. So verarmt Deutschland war, für diese fremden Gäste war es das Land, wo am leichtesten Ehre und Gold zu holen war. Dafür verstanden sich die Südländer auf die im absolutistischen Zeitalter doppelt einbringliche Kunst der Beweihräucherung fürstlicher Fähigkeiten auch viel besser und dabei feiner, als die deutschen Gelehrten und Hofdichter, denen es ja am guten Willen zur Schweifwedelei keineswegs gebrach. Die Gesamterscheinung dieser italienischen Oper in Deutschland ist mit ihrem aufdringlichen Glanze ein so trauriges Bild unserer Kultur, daß es einem recht schwer fällt, sich der wertvollen Einzelheiten, die auch in diesem Kunsttreiben entwickelt wurden, zu freuen und die leichte Rokokoschönheit dieses Taumellebens zu genießen.

Einen leichten Dienst hatten die Hofpoeten und Hofkomponisten ja nicht. Die letzteren waren überdies zumeist Kapellmeister und brachten während ihrer Amtszeit fast ausschließlich eigene Kompositionen zu den Dichtungen

der Hofpoeten zur Aufführung. Beide waren geschickt genug, auf örtliche Verhältnisse Bezug zu nehmen. Zeno und Metastasio in Wien, Pallavicino in Dresden, Terzago in München waren die bewährtesten Dichter. Daß die jeweils berühmtesten Meister Italiens als deutsche Hofkomponisten verschrieben wurden, ist bereits im vorigen Kapitel erwähnt worden. Auch die ersten Gesangsgrößen der Zeit wirkten in Deutschland, wo man sich zu den besten italienischen Maschinisten französische Ballettmeister verschrieb. Nur die Instrumentalisten waren meist Einheimische. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wurden in den deutschen Residenzen dann auch besondere Komödienhäuser nach italienischem Muster gebaut. Der Hof und geladene Gäste waren die Zuschauer; der heute leider noch übliche Logen- und Rangbau entspricht diesem höfischen Gesellschaftstreiben, niemals aber einem Volkstheater. Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte auch ein breiteres Publikum gegen Entgelt Zutritt. Selbst in der Spielzeit folgte man dem italienischen Vorbild; zum Karneval kamen dann allerdings noch die fürstlichen Festtage aller Art. Oft genug verwischte sich dabei noch der Charakter der Veranstaltung, so daß aus einer Vorstellung vor dem Hofe eine Unterhaltung der Gesellschaft („Wirtschaften") wurde, wobei sogar das fürstliche Paar mitwirkte.

Aus der großen Zahl der Komponisten sei an dieser Stelle nur noch einer genannt: Johann Joseph Fux, der durch vier Jahrzehnte in Wien bedeutsam wirkte. Wie viele Musiker dieser Zeit entstammte er bescheidensten Verhältnissen. Als Bauernsohn wurde er etwa 1660 im steirischen Hirtenfeld geboren. Dann weiß man so gut wie nichts von ihm, bis er 1696 als Organist an der Wiener Schottenkirche auftaucht. Seit 1698 steht er in kaiserlichen Diensten als Hofkompositor, Kapellmeister bei St. Stephan (1705), endlich 1715 als erster Hofkapellmeister. Caldara, Conti, Porsile wirkten unter ihm, dessen erst 1741 mit seinem Tode beschlossene Wirksamkeit die Glanzzeit der kaiserlichen Hofkapelle bedeutet. Fux war ein sehr eifriger Komponist, aber nirgends von wirklich ursprünglicher Kraft. Sein Bestes liegt wohl in der Kirchenkomposition dank seiner glänzenden Beherrschung aller Mittel des kontrapunktischen Stils („der österreichische Palestrina"). Unter den zwanzig dramatischen Werken ist die 1723 in Prag zur Aufführung gelangte Krönungsoper „Costanza e fortezza" weniger um ihres inneren Wertes willen, als durch die glanzvolle Wiedergabe, die sie erfuhr, berühmt geworden. Fux entfaltete große Wirksamkeit als Lehrer und Theoretiker. Sein 1725 veröffentlichter „Gradus ad Parnassum" war eigentlich bereits beim Erscheinen veraltet, hat aber trotzdem noch lange als Theoriewerk eine Sonderstellung eingenommen. Gegenüber der großen Zahl italienischer Musiker zeigt Fux als Charakter und Mensch die biedern Eigenschaften deutschen Wesens. Ein treuer Diener seines Herrn, ein treuer Diener seiner Kunst.

Man mußte nur erst das wahre Ideal dieser deutschen Kunst erkennen; an künstlerischen Begabungen fehlte es nicht. Wohl aber fehlte der Rahmen

eines national bewußten Kulturlebens, ohne den, wie Händels Beispiel zeigt, auch das größte Genie nicht zur Geltung kommen kann. Deshalb ist der urdeutsche Händel in die Fremde gezogen und in ihr verblieben. Im städtischen Bürgerstande bewirkte die Überlieferung der stolzen Vergangenheit vielfach ein Bemühen um deutsche Kunst. Doch vermochte der gute Wille allein die Bürgerschaft und den vielfach deutsch fühlenden Adel vor Geschmacksverrohung nicht zu bewahren. Haben doch auch die von adligen und gelehrten Kreisen ins Werk gesetzten Bestrebungen für Sprachpflege und Sprachreinheit, die in dieser Zeit zu den viel belächelten, aber trotz alledem verdienstvollen Sprachgesellschaften führten, durchweg etwas Pedantisches und Komisches, jedenfalls gar nichts Künstlerisches an sich. So ist es leicht erklärlich, daß die vielfachen Ansätze zu einer deutschen Oper in Zeitz, Bayreuth, Hannover, Leipzig und anderwärts bald stecken blieben und, wo sie nicht an den geringen Mitteln eingingen, dem Wettbewerb der Italiener erlagen. Das beste Beispiel dafür, was auf diesem Wege erreicht wurde, bietet uns Nürnberg, in dem sich immer noch etwas von der alten Bürgerherrlichkeit erhalten hatte. Einem Kränzchen von Musikfreunden und Musikern gehörten hier der Dichter Philipp Harsdörffer (1607—1658), der für seine Zeit den „poetischen Trichter" schmiedete, und der Musiker Siegmund Staden (1607—1655) an. Sie schufen gemeinsam im Jahre 1644 ein „geistliches Waldgedicht, Seelewig". In diesem geistlichen Singspiel, das durch einen Neudruck von Eitner (Berlin 1881) uns wieder zugänglich gemacht ist, vermeinte der Verfasser vorzustellen, „wie der böse Feind den frommen Seelen auf vielen Wegen nachtrachte und wie selbige hinwiederum vom ewigen Heil abgehalten werden". In der Mischung von Schäferspiel und geistlicher „Moralität" zeigt sich das italienische Vorbild, das auch in der Musik nirgends erreicht ist. Die deutsche Sprache vermochte sich nicht gleich den Forderungen des Rezitativs und der fertig übernommenen Gesangsformen zu fügen.

Doch ist wenigstens an einer Stelle das Ziel der deutschen Oper eifrig erstrebt worden, allerdings nicht auf hohe nationale Gesichtspunkte eingestellt. Aber wenn sie auch gerade deshalb nur eine kurze Blütezeit hatte und scheinbar ohne Nachwirkung blieb, verdient die Hamburger Oper doch als seltsamste Erscheinung des deutschen Musiklebens um 1700 eine nähere Betrachtung. Es ist nicht nur die politische Ähnlichkeit der freien Hansastadt mit der freien Republik Venedig, die uns in Erinnerung bringt, daß auch in Italien der Bürgersinn die erste öffentliche Opernbühne geschaffen hat. Auch sonst gemahnen die Verhältnisse der nordischen Stadt vielfach an venezianische. Für das vom Kriege weniger heimgesuchte und dank seiner Handelsverbindungen rasch genesene Hamburg war es eine stolze Pflicht, für die Kunst reiche Mittel flüssig zu machen und sich vor allem auch die besten Musiker des deutschen Landes zu sichern. An den Orgeln ihrer Kirchen saßen die trefflichsten Organisten der Zeit, wie Johann Adam Reinken, Johann Prätorius, Heinrich

Scheidemann, Wegmann, und auch für die weltliche musikalische Unterhaltung war im „collegium musicum", das im Refektorium des Domes abgehalten wurde, ein weitberühmter Mittelpunkt geschaffen, in dem die bedeutendsten musikalischen Leistungen der damaligen Zeit zu Gehör gebracht wurden. Diese reichen Kaufleute, die selber so gut zu leben wußten, sorgten auch für ihre Musiker in einer im übrigen Deutschland nicht geübten Weise. Es steckte freilich gerade in den weltlichen Musikern damals noch soviel vom alten Vagantentum, daß man diese Reichlichkeit ihrer Gehälter fast bedauern möchte; denn sie trägt sicher einen Teil der Schuld daran, daß mancher begabte Künstler vor Wohlleben nicht zur rechten Sammlung seiner Kräfte kam.

In Hamburg also ging am 2. Januar 1678 die erste deutsche Originaloper in Szene. Unternehmer waren eine Anzahl wohlhabender Bürger, der Lizenziat Lütjens, der Organist Johann Adam Reinken und der Rechtsgelehrte und Ratsherr Gerhard Schott standen an der Spitze. Der letztere war die Seele des Unternehmens, dessen Blütezeit mit seinem 1702 erfolgten Tode unwiderbringlich dahin war. Auch ohne programmatische Absichten mußte unter diesen ganz andern Verhältnissen etwas vom italienischen Vorbilde Verschiedenes entstehen, dessen Charakter von den Wünschen des Bürgertums bestimmt wurde. Das offenbart sich vielversprechend darin, daß die biblischen Stoffe in den Vordergrund treten. Leider fehlte aber der wirklich schöpferische Dichter, der die gesunden Wünsche des Volkes veredelte und die noch völlig ungebildete, aber auch noch unverbildete Zuhörerschaft in künstlerischem und nationalem Geiste zu erziehen vermochte. Aber es war die traurigste Zeit unserer Literatur. Langweilige Gelehrsamkeit, unfruchtbare Allegorie und zopfig steife Formengebung ließen die ernst strebenden Dichter zu keiner glücklichen Schöpfung gelangen, während die oberflächlich veranlagten nur allzu rasch den groben Instinkten des Pöbels verfielen und sich durch Roheit und Abgeschmacktheit billige Erfolge holten. Auch die biblischen Stoffe blieben davon nicht verschont; bald wurde auch das Heiligste nicht aus böser Absicht, sondern aus Unbildung so erniedrigt, daß man es fast als Erlösung empfindet, wenn später neben den derb komischen, das städtische Leben und die heimische Vergangenheit aufnehmenden Werken die mythologischen und historischen Stoffe der italienischen Oper ihren Einzug halten.

Hand in Hand mit der geistigen Verrohung ging eine Steigerung der äußeren Pracht der Ausstattung, die einerseits auf einen groben Realismus, andererseits auf einen möglichst sinnfälligen und protzig teuren Aufwand in Kostümen und Szenerie hinauslief. Massenauftritte mit Pferden und allerlei exotischem Getier schmeichelten der Spektakelsucht der Masse. Andererseits war es um die deutsche Gesangskunst, zumal in den ersten Jahrzehnten, noch sehr schlecht bestellt. Man nahm die Kräfte, wo man sie fand: Handwerker, verlaufene Studenten, aufgelesene Vagabunden, allerlei ge-

scheiterte Existenzen; da man von den „welschen Kapaunen", wie Mattheson sie nennt, in gesunder Empfindung nichts wissen wollte, wurden Marktweiber und sogar Dirnen in die Gewänder der Götter, Göttinnen und Heroen der Menschheit gesteckt. Allmählich besserten sich diese Verhältnisse, vor allem durch die außerordentlichen Fähigkeiten des Dirigenten Kusser; aber es ist doch bezeichnend, daß die durch Schönheit und Stimme gleich berühmte Sängerin Conradi in musikalischer Hinsicht so unwissend war, daß sie keine einzige Note kannte, und ihr die Rolle so lange Ton für Ton vorgesungen werden mußte, bis sie sie auswendig konnte.

Eröffnet wurde die Opernbühne auf dem Gänsemarkt mit dem geistlichen Singspiel „Adam und Eva oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch", bei dessen Inszenierung der Zusammenhang mit der alten Mysterienbühne deutlich hervortrat. Der Text stammte von dem kaiserlichen Poeten Richter, die Musik hatte Johann Theile, (1646—1724), ein Schüler von Heinrich Schütz geschaffen, der sich schon zuvor als guter Orgelspieler und großer Fugensetzer Ruhm erworben hatte. Von den wenig bedeutenden Komponisten der ersten Zeit sei nur Nikolaus Adam Strungk (1640—1700) genannt, der als Geiger auf seinen späteren Fahrten nach Italien selbst den berühmten Archangelo Corelli in Schatten stellte. Es kamen übrigens auch schon in der ersten Zeit neben den einheimischen Werken, von deren Musik uns nur sehr wenig erhalten ist, fremde, zumal französische, zur Aufführung.

In den bürgerlich gediegenen, aber doch etwas langweiligen Betrieb kam ein anderes Leben, als 1693 Johann Siegmund Kusser Kapellmeister und Direktor der Oper wurde. In diesem unruhigen Geist steckte etwas vom Zigeunerblut seiner Heimat (er war 1657 zu Preßburg geboren). Es duldete ihn nirgends lange, aber wo er hinkam, erreichte er durch die Energie seiner Persönlichkeit auch mit unzulänglichen Kräften Bedeutendes. Nach Matthesons Urteil in der „Ehrenpforte" muß er das Ideal eines Dirigenten gewesen sein. Leider blieb er — dessen Opern der internationalen Laufbahn Kussers entsprechend den italienischen Stil tragen — nur bis 1697 in Hamburg. Er hat dann später noch in Paris, Italien und zuletzt in Dublin eine große Tätigkeit entfaltet und ist 1726 gestorben. Kusser hatte auch den für die deutsche Oper damals begabtesten Komponisten nach Hamburg gezogen. 1694 war ihm der um 1674 in Teuchern bei Weißenfels geborene Reinhard Keiser in die Hansastadt gefolgt und wurde hier schon nach den ersten Werken der erkorene Liebling der Bevölkerung. „Wenn man auf dem natürlichen historischen Wege, nämlich auf dem Gang durch Deutschland im 17. Jahrhundert, endlich bei Keiser anlangt, so überkommt einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüten der neuerwachenden Natur, ebenso zierlich, klein und behende, ebenso verwelklich und von derselben untadeligen Schönheit," urteilt der Händelbiograph Chrysander (Händel I, 80). Der gleichzeitige Mattheson pries ihn uneingeschränkt:

„Was er setzte, das sang sich alles aufs anmutigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch reich und leicht ins Gehör, daß man's fast eher lieben als rühmen möchte." Leider fehlte diesem genialen Musiker von unerschöpflicher Erfindungskraft alle sittliche Kraft. Er blieb zeitlebens „der Züchtling der Natur", wie ihn der gelehrte Telemann verächtlich schalt, strebte niemals nach künstlerischer Kultur und hat leider auch seine Natur verkommen lassen. Das üppige Hamburg wurde ihm gefährlich; als er von 1703—1707 gar selber die Direktion führte, jagte er wahllos in den Mitteln der Gunst des Pöbels nach, büßte freilich seinen Leichtsinn mit dem Zusammenbruch, mußte sogar Hamburg verlassen, fand dann in den kärglichen Verhältnissen gleich wieder den richtigen Schaffenseifer, so daß er zwei Jahre später (1709) mit zwei neuen Opern zurückkommen und seinen alten, prahlerisch üppigen Lebenswandel — er ließ sich stets von zwei Bedienten „in aurora liberey" begleiten — wieder aufnehmen konnte. So verkam seine Kunst in moralischer Hinsicht immer mehr, und er frönte den niedrigsten Instinkten des Pöbels in solchem Maße, daß 1725 seine 107. Oper, „die Hamburger Schlachtzeit", wegen großer Anstößigkeiten in der auch in dieser Hinsicht „freien" Stadt vom Senat verboten werden mußte. Von 1719 ab versuchte er sein Glück meist außerhalb, wußte sich aber doch in Hamburg seinen Platz so warm zu halten, daß er nach vergeblichen Versuchen, in Stuttgart oder in Kopenhagen anzukommen, 1728 die Kantorei- und Kanonikerstelle an der Katharinenkirche erhielt, deren reichliche Einkünfte er bis zu seinem Tode (1739) genoß.

Die Reihe der Hamburger Lebemannstypen setzt in recht eigenartiger Weise Johann Mattheson (1681—1764), ein geborener Hamburger, fort. Als eine in dieser Zeit, in der die Gelehrsamkeit sich nur in der Würde der steifen Perücke wohlfühlte, doppelt seltsam wirkende Mischung von erstaunlich fleißiger Gelehrtennatur mit allzu selbstgefälligem, aber vielseitigem und überall verwendbarem Künstlertum, dabei wenig wählerischer Genießer, andererseits wieder Patrizierart glücklich nachahmender Gönner steht der für die Kenntnis der musikalischen Verhältnisse seiner Zeit außerordentlich wichtige Mann vor uns da. Als Komponist hat er eine Unzahl von Werken geschaffen und in 29 Oratorien doch recht Beachtenswertes geleistet. Mit Opern war er ebenfalls erfolgreich, doch fehlte auch ihm der sittliche Halt, durch den er in dieser Zeit Keisers der Bühne seiner Vaterstadt mehr hätte nützen können, wenn ihn auch seine gewandte und kluge Lebensart vor dem Verkommen schützte. So hat ihn die Musikgeschichte hauptsächlich als den Verfasser zahlreicher wissenschaftlicher Werke zu nennen, unter denen „das neu eröffnete Orchester" (1713), „die critica musica", besonders aber „der vollkommene Kapellmeister" (1739) und „Grundlage einer Ehrenpforte" (1740) bis auf den heutigen Tag ihren Wert behalten haben. Am 17. April 1764 ist der bis an sein Ende gleich unermüdlich und vielseitig arbeitende und nach

Möglichkeit das Leben ebenso vielseitig genießende Mann gestorben. Unter seinen Verdiensten, für deren Aufzählung und reichliche Beleuchtung er doch immer noch am fleißigsten besorgt war, pflegte er sich besonders hoch die Begünstigung Händels anzurechnen.

Unser großer Händel war 1703 als neunzehnjähriger Jüngling nach Hamburg gekommen. Der Ruf der Oper war also trotz ihres Niedergangs noch so stark, daß der an Können und auch an sittlichem und künstlerischem Ernst schon damals seine ganze Umgebung überragende junge Künstler hier sein Ziel am ehesten erreichen zu können glaubte. Der Allerweltsmensch Mattheson lernte den jungen Musiker sofort nach seiner Ankunft kennen, und wenn er auch nur drei Jahre älter war, war er doch klug genug, die außerordentliche Begabung des Jünglings zu erkennen, und edel und berechnend genug, ihn sofort zu begönnern. Händel war freilich nicht der Mann, sich begönnern zu lassen, und so kam es auch zum Zerwürfnis, wobei es freilich dem aalglatten Hamburger bald wieder gelang, den jungen Künstler zu versöhnen. Händel, der sich zuerst recht bescheiden an ein Pult der zweiten Violine gesetzt hatte, lernte hier schnell, was ihm die strenge Kantorenschulung an Gewandtheit der Mache und Leichtigkeit der Melodieführung schuldig geblieben war. Schon am 8. Januar 1705 kam seine erste Oper „Armida oder der in Kronen erlangte Glückswechsel" zur außerordentlich erfolgreichen Aufführung; bald folgte sein „Nero". Die beiden Werke müssen auf die Hamburger einen unauslöschlich starken Eindruck gemacht haben. Es ist ja leicht erklärlich, daß gerade gegenüber der leichten und weichlichen Art Keisers die herbe Größe, ernste Leidenschaft und scharflinige Charakteristik, die schon in diesen ersten Werken Händels liegen, doppelt hervorstechen mußten. Händel wäre auch sicher der beste Mann dazu gewesen, die Hamburger Oper hoch zu bringen. So kurz seine Wirksamkeit an diesem Orte war, so empfand doch das Volk jetzt stärker als je zuvor die Erbärmlichkeit der Hanswurstiaden, des Sprachmischmaschs und der Zoterei in den Werken Keisers und seiner Genossen. Händel wurde denn auch nach Keisers Abgang von dem neuen Direktor sofort für neue Opern verpflichtet; aber er schuf nur noch ein Werk für die Hamburger Bühne, das seiner Länge wegen als zwei Opern gegeben wurde, „Florindo" und „Dafne". Als sie zur erfolgreichen Aufführung kamen, hatte Händel die Hansastadt bereits verlassen und begann im Ausland sich zu jenem Universalmenschen heranzubilden, der die musikalischen Kräfte der ganzen damaligen Welt aufnahm und mit seinem deutschen Wesen durchtränkte. Die Hamburger haben aber seiner Wirksamkeit stets in Dankbarkeit gedacht und bei der späteren glänzenden Entwicklung des Künstlers immer mit Selbstzufriedenheit betont, daß er sich in ihrer Stadt die ersten Sporen verdient hatte.

Den Niedergang der Oper aber vermochten neue Direktionsversuche nicht aufzuhalten. Auch die 1722 erfolgte Berufung Georg Philipp Telemanns (1681—1767) half nicht. Ja, wenn das durch Ruhm oder durch fruchtbares

Schaffen möglich gewesen wäre, hätten die Hamburger sich kaum einen Besseren suchen können, als den in jenen Tagen einem Bach weit vorangestellten Kantor des Hamburger Johanneums. Telemann, eine scharfsichtige, geistreiche und unermüdlich fleißige Natur, hat die Schäden der Hamburger Oper sicher erkannt, aber es fehlte ihm ursprüngliche Schöpferkraft. Mit seinem reichen Können und großen Wissen hat er eine kaum aufzählbare Masse von Werken (44 Passionen, zahlreiche Oratorien, 600 Ouvertüren, noch mehr Kantaten, 40 Opern und eine Menge Instrumental- und Gesangskompositionen der verschiedensten Art) geschaffen, die oft außer der Gewandtheit des Satzes eine freilich durch bewußte Überlegung gewonnene Originalität aufweisen; aber etwas Gewinnendes, Packendes oder gar Hinreißendes haben sie alle nicht.

So ging es denn unaufhaltsam abwärts. Der Boden eines gesunden Volkstums, aus dem immerhin die ersten biblischen Opern gewachsen waren, war längst verlassen. Jetzt hatte man ein internationales Gemisch, dem man als volkstümliche Kraft die plebejische Roheit zusetzte. 1739 hörte die Hamburger Oper nach 60jährigem Bestehen, währenddessen 246 verschiedene Opern aufgeführt worden waren, auf. Zwei Jahre später hielt dann auch in Hamburg die italienische Oper unter Angelo Mingotti ihren Einzug in das Haus am Gänsemarkt, das den ersten groß angelegten Versuch deutscher Musikdramatik entstehen und vergehen gesehen hatte.

II. England

Man sollte meinen, daß in England am ehesten die Vorbedingungen für eine eigenartige Gestaltung des Musikdramas gegeben waren. Das Volk war reich, besaß eine eigenartige Kulturentwicklung und dazu starkes nationales Selbstbewußtsein. Auf dramatischem Gebiet hatte es vor allen anderen neueren Völkern eine reiche Entwicklung hinter sich, die es schnell zur stolzesten Höhe hinaufgeführt hatte. Als die Florentiner mit eifriger Gelehrsamkeit das antike Drama suchten, hatte hier Shakespeare (1564—1616) mit den kühnen Händen des von der heiligen Macht ursprünglicher Schöpferkraft getriebenen Genies das Drama der Neuzeit gestaltet. Den Herzenskündiger hat man ihn immer wieder genannt; und Herzenssprache ist doch gerade die Musik. Wie hat Shakespeare diese Musik geliebt! Kein anderer Dichter hat ihr solches Lob gesungen wie er, der dem nicht Musikempfänglichen die menschliche Vertrauenswürdigkeit absprach. Dabei stand zur gleichen Zeit die englische Musik in voller Blüte. Das Madrigal fand liebevolle Pflege (vgl. S. 210) und der Instrumentalmusik war eine aussichtsreiche Bahn eröffnet (VI. Buch, Kap. 5, Abs. 4).

Daß trotz alledem die Florentiner Oper nicht gleich ins Land kam, lag

vielleicht zunächst an ihrem schwachen dramatischen Gehalt, der den durch Shakespeare und seine Vorläufer Verwöhnten doch gar zu wenig sagte.

Danach kam über das Land die böse Zeit des gewaltigen politischen Kampfes, in dem Oliver Cromwell den morsch gewordenen Thron des absoluten Königtums zerschmetterte und der Selbständigkeit des mündig gewordenen Volks zum Siege verhalf. Aber dieser Cromwell war Puritaner. Er, der die Freiheit so liebte, wurde aus Haß gegen die Fröhlichkeit zum Tyrannen. Theater und öffentliche Musik, und zwar sogar die kirchliche, sollten mit Gewalt ausgerottet werden. Im Hause freilich haben, wie Miltons Gestalt beweist, auch die Puritaner der Musik ein bescheidenes Heim gewährt.

Es konnte natürlich nicht gelingen, aus dem „old merry England“ ein Volk kopfhängerischer Mucker zu machen. Noch zu Cromwells Lebzeiten wurde 1656 der Versuch gewagt, eine englische Oper nach italienischem Vorbild zu schaffen. Doch die Musiker, die des Ritters Davenant Dichtungen vertonten, waren zu unbedeutend. Mehr Beifall gewannen die Versuche im Anschluß an nationale Bühnenwerke eine nationale Oper zu gewinnen (z. B. Locks Musik zu „Macbeth“). Der Hof des französischen Söldlings Karl II. begünstigte französische Musiker (Cambert), die natürlich dem Volke auch nichts zu sagen hatten. Als starke Gegenmacht wirkte das Volkslied, das schon einmal für die Instrumentalmusik von lebenspendender Bedeutung geworden war und jetzt beinahe zu einer echt englischen Oper geführt hätte. Es wirkt wie Schicksalsbeschluß, daß es nicht dazu kam. Das Geschick gab England nur noch einen schöpferischen Musiker, und diesem gönnte es nur eine knappe Lebenszeit, so daß nicht reifen konnte, was in ihm lag.

Im Todesjahre Cromwells (1658) war Henry Purcell geboren. In der strengen Schule der alten Kunst erzogen, hatte er doch von Jugend an auch die Kraft der Volksmusik eingesogen und war durch seinen späteren Lehrer Blow mit der früheren selbständigen englischen Instrumentalmusik bekannt gemacht worden. „In ihm war die alte englische Freudigkeit lebendig, der Sinn für kernige Herzenswärme und urgesunde Melodie. Die Liebe zu diesem nationalen Besitz ließ ihn zuerst sich gegen das französische Deklamationsprinzip wenden, sie trieb ihn der Pflege echt volkstümlicher Innigkeit und wahr empfundener Weisen zu“ (Nagel, „Geschichte der Musik in England“, Straßburg, 1897). So brauchte er nicht bewußt den Engländer gegen die Ausländer auszuspielen und kam doch zu seiner eigenen nationalen Tonsprache, und das englische dramatische Blut rollte so stark in seinen Adern, daß er ohne Suchen das begleitete, mit ariosen Einzelzügen bereicherte Rezitativ fand, als erster vor Scarlatti, der wahrscheinlich unabhängig vom Engländer diese bedeutsame Neuerung einführte und von der Welt als Erfinder derselben gefeiert wurde. Purcell hat es in „Dido und Aeneas“ in ganz bedeutsamer Weise ausgebildet. Daneben finden sich in seinen Werken



Szenen von gewaltiger dramatischer Kraft, und der musikalische Ausdruck seiner Melodie steht an Sinnfälligkeit kaum hinter der italienischen zurück, übertrifft sie dagegen weit an gesunder liedmäßiger Kraft. Außerdem hat er den von den Italienern so arg vernachlässigten Chor wieder bedeutsam verwertet. Leider fehlte Purcell jegliche Selbstkritik, und wie er ohne alle Bedenken seinen echtgermanischen Melodiegängen das leichtfertige Zierwerk des italienischen Koloraturgesangs einfügte, so bringt er auch im Orchester unmittelbar neben fein charakterisierenden Stellen solche von öder Bedeutungslosigkeit. Er erkannte auch nicht, daß es seine Kraft völlig am unrechten Orte verschwenden hieß, wenn er sich damit begnügte, die Musik neben das Drama zu stellen. Seine zahlreichen, oft sehr ausführlichen Schauspielmusiken zu Werken von Shakespeare, Dryden und anderen zeitgenössischen Dramatikern gehören einer hohlen und innerlich haltlosen Zwittergattung an, aus der niemals ein gesundes Musikdrama werden konnte. Aber da er alle Anregungen, die ihm von außen kamen, aufzunehmen und in einem durchaus eigenen Geiste zu verarbeiten und umzugestalten wußte, wäre er wohl sicher zur echten Oper gelangt, wenn nicht ein früher Tod schon 1695 seinem arbeitsreichen Leben ein Ende gemacht hätte. So aber erscheint sein Wirken für die Oper als Episode, und wir müssen in seinen kirchlichen und damit konservativen Werken seine bedeutsamsten musikalischen Leistungen sehen. Seit Purcell hat England keinen bedeutenden schöpferischen Geist in der Musik und als eigenartige musikdramatische Leistung nur die verrufene Bettleroper (vgl. VII. Buch, Kap. 1) hervorgebracht. Im übrigen stand England vom Ende des 17. Jahrhunderts ab im Tribut der italienischen Oper. Auch der Meister, den die Engländer als ihren größten Tonkünstler verehren, der Deutsche Händel, der von 1710 ab dem englischen Musikleben den Stempel seines gewaltigen Wesens aufprägte, diente in der Oper dem Italienertum.

III. Frankreich

Der Spott Björnsons, daß Frankreich für sein Geistesleben mit einer chinesischen Mauer umgeben sei, ist für die Vergangenheit in noch höherem Maße berechtigt, als für die Gegenwart. Aber so gewiß dieser Abschluß manche Mängel und viele Einseitigkeiten im Gefolge gehabt hat, im allgemeinen ist die Abneigung gegen das Fremde, das Vertrauen auf die eigene Art dem Lande zum Heile ausgeschlagen. Seine Kultur hat sich dadurch eine hohe Eigenart bewahrt, und wenn sie nicht nach allen Seiten genügend ausgebildet worden ist, so hat sie doch dort, wo der französische Geist, der mit Stolz gepflegte esprit gaulois sich ausleben kann, durch die Selbständigkeit der Ausbildung einen ganz eigenartigen Wert und erzielt um so stärkere Wirkungen. Am günstigsten ist das Ergebnis in den Fällen, wo die fremde An-

regung nicht völlig abgewiesen, aber in durchaus nationalem Geiste umgebildet und in Verschmelzung mit dem dem Lande allein gehörigen ausgebildet wurde. Das charakteristische Beispiel dafür ist die Oper. Hier ist es nur Frankreich gelungen, sich der Übermacht der italienischen Oper zu erwehren oder doch das fremde Vorbild mit den einheimischen Bestrebungen so zu verbinden und den eigenen Sonderbedürfnissen gemäß so umzugestalten, daß die französische Oper als eigenartiges und selbständiges Gebilde dasteht.

Das ist um so merkwürdiger, als diese neue französische Oper keineswegs an die alte bodenständige Kunst eines Adam de la Hâle anknüpft. Er blieb eine vereinzelte Erscheinung und ohne unmittelbare Einwirkung. Um so bezeichnender für die Beständigkeit des französischen Charakters ist es, daß die fünfhundert Jahre später im Wettkampf mit der Fremde herausgebildete französische Spieloper schließlich denselben Charakter erhält, wie das bodenständige Gewächs der Singspiele des buckligen Meisters von Arras.

Die Umbildung der aus der Fremde erhaltenen Anregungen gelingt so vollständig, daß die französische Oper ihre Widerstandskraft gegen die italienische durch die Anlehnung an eine Kunstform erhält, die selber etwa anderthalb Jahrhunderte früher aus Italien nach Frankreich eingeführt worden war: das Ballett. Durch die Königin Katharina von Medici waren die am Hofe der Medici beliebten großen Aufzüge und Prunkdarstellungen an den französischen Hof verpflanzt worden. Ihre Absichten verwirklichte der italienische Geigenbauer Balthazarini, der in Frankreich den Namen Beaujoyeux erhielt. 1581 wurde unter seiner Leitung zur Vermählung des Herzogs von Joyeuse mit Margareta von Lothringen unter dem Namen „ballet comique de la reine“ ein ungeheuerliches Spektakelstück aufgeführt, das von zehn Uhr abends bis vier Uhr morgens dauerte. Dieses Ballett hatte gewaltigen Erfolg. Die ganze Gattung sagte offenbar nicht bloß der französischen Gesellschaft im höchsten Maße zu, sondern auch den breiteren Volksschichten, denen dabei gnädigst gestattet wurde, sich anzusehen, wie sich der Hof amüsierte. Die Erklärung dafür, daß diese Balletts so beliebt wurden, — man zählte bereits 1610 ihrer achtzig — liegt darin, daß sie nicht eigentlich Schaustellungen für den Hof, sondern von der Gesellschaft selber für sich ausgeführte Prunkfeste waren. Die ganze Hofgesellschaft, der König selbst, beteiligten sich an diesen Spielen. Es kam nur auf Unterhaltung, auf die Möglichkeit der Prachtentfaltung, auf Gelegenheit zur Huldigung an die allerhöchsten Herrschaften, des weiteren auf die Möglichkeit des wechselseitigen galanten Spiels innerhalb der Gesellschaft, wohl auch der leichten boshaften Spötterei an. Der eigentliche Tanz war schon durch die Feierlichkeit des höfischen Zeremoniells, durch die Schwere der festlichen Gewänder, schließlich auch dadurch, daß es sich im ganzen bei den Ausführenden um Dilettanten handelte, nicht besonders mannigfaltig, die Musik also auch nicht. Ebensowenig kam es auf wirk-

lich dramatischen Inhalt an. Es war vielmehr ein Aneinanderfügen einzelner großer Szenen, und man versuchte gar nicht erst durch Pantomimen deren Bedeutung klar zu machen, sondern half sich dadurch, daß die Auftretenden ein Sprüchlein hersagten oder in einer Arie, in reich verziertem Gesang, in einem Chor von ihrer Bedeutung und ihrer Absicht redeten. Diese Verbindung von Tanz, Musik, Gesang und Deklamation ist der Ausgangspunkt der französischen Oper geworden; die „große" französische Oper weist bis heute diese Bestandteile auf. Vor allem hat das Ballett, wenn es auch später zurückgedrängt wurde, in ihr immer eine viel größere und wichtigere Aufgabe gehabt, als in der Oper der anderen Länder, bis der sieghafte Einzug der Werke Richard Wagners seine Herrschaft auch im französischen Musikdrama brach.

Dabei reichen die durch das Studium der Antike angeregten Bemühungen, „der Musik ihre Vollkommenheit zu geben durch eine treffende Wiedergabe des Wortes mit Unterstützung der Melodie und Harmonie", wie dieser programmatische Satz Antoine de Baïfs, des Gründers der „académie de poesie et de musique" (1567) zeigt, in Frankreich ebenso weit zurück, wie in Florenz. Schon in dieser Akademie, die aus der Künstlergenossenschaft der „Plejaden" herauswuchs, hebt der Streit über die Sangbarkeit der französischen Sprache an, der die nächsten zweihundert Jahre nicht abbricht. Aber in der Praxis behielt das Ballett die Oberhand; selbst dem hervorragenden Liederkomponisten Michel Lambert, der den monodischen Stil aus Italien nach Frankreich verpflanzte, genügten die musikalischen Einschiebsel, zu denen ihm die Hofballetts Gelegenheit gaben. Auch die Tatsache, daß die erste öffentliche Opernvorstellung in Florenz zur Verherrlichung der Vermählung Marias von Medici mit dem französischen König Heinrich IV. stattgefunden hatte, war ohne Wirkung auf das französische Musikleben geblieben, und der Dichter Rinuccini, der der Königin nach Paris gefolgt war, erkannte bald, daß hier für die neue Kunst kein geeigneter Boden sei, und kehrte nach Italien zurück.

Erst mit dem Regierungsantritt Ludwigs XIV. setzten die Versuche zur Einführung der italienischen Oper ein, und zwar verschrieb der Kardinal Mazarin, der sich durch diese neue Unterhaltung während der Minderjährigkeit des Königs den Einfluß auf die kunstbegeisterte Regentin Anna von Österreich zu sichern hoffte, die besten Operntruppen aus Venedig. 1645 wurde eine Oper Strozzis, Monteverdis „Orfeo" 1647, Werke von Cavalli 1654 und wieder 1662 im Saale eines königlichen Schlosses aufgeführt, aber ohne eigentlichen Erfolg. Die Franzosen vermißten hier alles, was ihr Nationalstolz, der sich auf die Entwicklung des großen Balletts viel zugute tat, von solchen Aufführungen verlangte. So gern man antike Stoffe hinnahm, Dichtung und Musik mußten den französischen Charakter tragen. Hatte man doch sogar im Versdrama die klassische Welt am besten dadurch wieder zu

beleben geglaubt, daß man sie in die Schnürbrust einer steifen Etikette und einer scharf geregelten akademischen Sprache einzwängte. Besser gefielen denn auch die durch diese Gastspiele der Italiener angeregten Schauspiele mit Musik von Corneille („Andromeda" 1650, „Das goldene Vließ" 1660, das letztere mehr Ausstattungsstück), ebenso wie man in die Komödien Molières Tänze einschob, um sie der Form des Musikdramas zu nähern.

Immerhin war durch diese italienischen Gastspiele das Verlangen nach der Oper geweckt worden, nur sollte diese eine echt französische Nationaloper sein. Die Erfüllung dieses Wunsches gelang endlich, nachdem Michel de la Guerres Musikkomödie „Le triomphe de l'amour" 1654 ohne Erfolg geblieben war, der vereinigten Tätigkeit des Dichters Pierre Perrin und des Musikers Robert Cambert, die im April 1659 im Schlosse des Generalpächters de la Haye zu Issy bei Paris das Singspiel „La pastorale, première comédie française en musique", zur Aufführung brachten. Der Beifall des Volkes und des Hofes verstärkte sich, als dieselben Künstler bald danach in „Ariadne" an einem klassischen Stoff dieselbe französische Eigenart in der Mischung von Dichtung, Musik und Tanz erprobten. So wurde denn dem Dichter Perrin am 2. Juni 1669 ein königliches Patent auf zwölf Jahre ausgestellt, das ihn zur Gründung einer académie de l'opéra und zu Opernaufführungen in allen Städten des Reiches berechtigte. In einem neuerbauten Schauspielhause wurde danach am 19. März 1671 mit „Pomone", opéra ou représentation en musique, die eigentliche französische Oper begründet. Die Einrichtung erhielt den Namen „académie royale de musique". Der Erfolg der ersten Aufführung war ein ungeheurer, durch volle acht Monate hindurch wurde „Pomone" gespielt; der Stolz der französischen Nation hatte triumphiert: man hatte eine eigene nationale Oper, die anders war, als die gefeierte der Italiener, und störte sich nicht daran, daß der Haupterfolg dem glänzenden Maschinenmeister Rieux Marquis von Sourdéac gehörte.

Freilich begleiten schon diese erste Oper jene heftigen ästhetischen Meinungskämpfe, die im ganzen nächsten Jahrhundert für Frankreich charakteristisch blieben; viele Kunstfreunde behaupteten, nur die italienische Sprache sei zur Oper geeignet, für Frankreich komme höchstens eine Tragödie mit eingeschobener Musik in Betracht und dergleichen mehr. Aber der Sieg von Perrin und Cambert war doch durchschlagend und wäre jedenfalls noch gesteigert worden, wenn nicht die beiden bald uneins geworden wären, so daß sie nicht imstande waren, die Verpflichtungen zu erfüllen, die ihnen das königliche Privileg auferlegte. Unter diesen Umständen gelang es dem beim König in höchster Gunst stehenden Intendanten der königlichen Musik, Lully, das Privileg Perrins mit noch größeren Vorrechten an sich zu bringen. Lange hat man geglaubt, daß Lully dieser Erfolg nur durch betrügerische Schleicherei möglich gewesen wäre; diese Annahme ist jetzt widerlegt, aber es bleibt be-

stehen, daß es nur einem so geschmeidigen, schleichenden, aber zielbewußten, in der Verfolgung seiner Zwecke wie in der Ausnutzung jedes Erfolgs gleich unbeugsamen Manne wie Lully erreichbar war.

Jean Baptiste de Lully (1630—1687) stammte aus Florenz. Zwölfjährig war er nach Paris gekommen als Küchenjunge der Nichte des Königs. Aber eifriger als der Kochkunst oblag er dem Violinspiel, und von den Gastspielen der italienischen Oper in Paris lernte niemand mehr, als er. Bald erwarb er sich durch sein Violinspiel und die Musik zu Hofballetts die Gunst Ludwigs XIV. in solchem Maße, daß er zunächst in der Gemeinschaft der 24 violons du roy und 1652 an der Spitze einer eigenen, für ihn geschaffenen Kapelle gesetzt wurde. Nun wurde ihm 1672 das erweiterte Patent Pierre Perrins übertragen, wonach er die académie royale de musique einzurichten hatte und auch vor dem Publikum gegen Bezahlung Opern aufführen durfte, „selbst jene, die vor uns aufgeführt worden sind". Lully brachte noch im gleichen Jahre seine erste Oper, „la fête de l'amour et de Bacchus", der achtzehn weitere folgten, zur Aufführung. In Philipp Quinault (1635—1688) hatte er einen sehr gewandten Textdichter gefunden, dem es meist gelang, innerhalb der gezwungenen Form der französischen Chor- und Ballettoper echte Dichtungen zu schaffen; denn oft erreichte er es, daß diese Balletts und Tänze sich logisch aus dem Stoff ergaben und zur Erhöhung der dramatischen Wirkung beitrugen. In dieser Hinsicht hat Quinault bis auf den heutigen Tag nur wenige ebenbürtige Nachfolger gefunden.

Lully wollte, nach dem Vorbild der Florentiner, die antike Welt für die Oper neu gewinnen, natürlich so, daß sie gleichzeitig zu Huldigungen an den König diente; aber er erkannte, daß er in der Gesamthaltung etwas ähnliches erreichen mußte, wie das französische klassische Drama. Die Melodie ist bei Lully auf ein Mindestmaß zurückgedrängt; der Einzelgesang besteht fast ausschließlich aus Rezitativen, die sich mit peinlichster Genauigkeit an den deklamatorischen Akzent anschließen. Auch die einen breiten Raum einnehmenden Chöre sind musikalisch dürftig und bewegen sich in den einfachsten Harmonien. Das Orchester ist bescheiden, besteht in den Rezitativen fast nur aus einem bezifferten Baß, zu dem nur selten Violine und einige Blasinstrumente hinzutreten. Als selbständige Musikstücke finden sich in der Regel nur die zweiteiligen, aus einem langsamen grave und einem fugierten allegro bestehenden Ouvertüren, kurze Ritornelle als Vorspiele zu den Tänzen, und dann diese Tanzmelodien selbst, die bezeichnenderweise in der französischen Oper den Namen airs haben. Der Tanzrhythmus beherrscht die Gestaltung der Melodie, die schon mit Rücksicht auf die geringe Gesangskunst der zur Verfügung stehenden Kräfte in keiner Hinsicht den blühenden Reichtum der Italiener entfalten durfte. Viel bedeutender ist die musikalische Ausbeute des Orchesters. Lully ist ein feiner Stimmungskünstler vor allem in Naturschilderungen. Auch seine Ouvertüren sind lebendige Charakterstücke mit

dichterischem Gehalt und in den Tänzen, die er dramatisch geschickt zu verwenden wußte, entfaltete er eine geistvolle Rhythmik.

Aber jene, die die italienische Oper kannten, fanden die französische bald langweilig. Das Rezitativ vor allem wurde als psalmodierend, choralmäßig empfunden, und St. Evremond nannte die ganze Form der Lullyschen Oper „eine Dummheit, beladen mit Musik, Tanz und Maschinen". Die Gegnerschaft fand zum ersten Male einen schroffen Ausdruck in der 1702 erschienenen Schrift eines Abbé Raguenet, die den Vergleich zwischen den Italienern und Franzosen in der Musik zu vollen Gunsten der ersteren durchführte. Es erschienen natürlich Gegenschriften, aber von jetzt ab bis zu Gluck sind zweifellos die geistvolleren Schriftsteller Gegner der französischen Opernform. Die allerschroffsten Bekämpfer lieferte der Kreis der Enzyklopädisten, vor allem in Rousseau und Grimm. In seiner für die Kenntnis dieser Periode so außerordentlich wichtigen „correspondance littéraire" finden wir für die ernste französische Oper von Lully bis Gluck kaum ein Wort der Anerkennung, dafür allen erdenklichen Spott und Hohn, wobei freilich Witz und Pointe über Sachkenntnis den Sieg davontrugen. Der schlimmste, immer wiederkehrende Vorwurf ist der der Langeweile. Die Tatsache, daß das französische Volk dieser Kunstgattung, in der durch die geschickte Anordnung der Tänze und Aufzüge seine Schaulust ebenso wie seine Auffassung von Klassizismus durch die pathetische Deklamation befriedigt wurde, dauernde Gunst bewahrte, vermochte diesen Schriftstellerkreis nicht umzustimmen, und als 1728, also zwei volle Menschenalter nach ihres Schöpfers Tode, Lullys „Alceste" einen durchschlagenden Erfolg errang, sagte Grimm: „Diesen Lully haben wir länger als ein halbes Jahrhundert für ein Genie ausgegeben, obgleich seine trübseligen und frostigen Werke niemals die Wärme einer wirklichen Phantasie ausgestrahlt haben. Hasse, der soviel von der Leichtigkeit und Beweglichkeit der Franzosen gehört hatte, konnte, als er in Frankreich war, gar nicht genug über die Geduld staunen, mit der man in der Oper sich eine so schwerfällige und eintönige Musik gefallen ließ. Die Gewohnheit ist eben die stärkste menschliche Macht, und sie führt zu den wunderbarsten Erscheinungen."

Auch sonst kehren die Vorwürfe immer wieder, die Werke seien langweilig, Rezitativ und Arien wäre nicht auseinandergehalten, jede Art von Text werde in demselben ausdruckslosen psalmodierenden Ton gegeben, Tänze und Chöre nähmen einen viel zu breiten Raum ein. Die Vorwürfe sind bis zu einem gewissen Grade berechtigt; aber alle diese Erscheinungen beruhten darauf, daß die Lullysche Oper aus der nationalen Form des Ballets erwachsen war, daß sie stets danach trachtete, dem Geschmack und den nationalen Sonderbedürfnissen des französischen Volkes zu dienen. In dieser Wahrung des nationalen Charakters liegt die Stärke auch der Lullyschen Oper, und von ihr führt ein gerader Weg einerseits zu Gluck, andererseits zur französi-

schen Spieloper; nur daß auf dem ersteren die Bereicherung der gesamten Musik für die Oper fruchtbar gemacht wurde, während auf dem zweiten eine Aneignung und Umgestaltung der in der Folgezeit nicht mehr abzuweisenden italienischen Einflüsse stattfand. Auf dem ersten Wege waren unter Lullys Nachfolgern André Cardinal Destouches (1672—1749) und André Campra (1660—1744) die bedeutendsten. Beide nahmen italienische Anregungen in starkem Maße auf; Campra verdankte seinen stärksten Erfolg den „Fêtes vénétiennes" (1710), einem „spectacle coupé", so genannt, weil es aus losen dramatischen Bildern bestand, in denen der Tanz überwog.

Dann erhielt die französische Oper ihren genialsten Vertreter in Jean Philippe Rameau (geb. 1683 in Dijon, blieb nach einem bewegten Wanderleben seit 1726 in Paris bis zu seinem Tode 1764). Er war bereits fünfzig Jahre alt und hatte sich außer dem Ruf eines glänzenden Orgelspielers den Ruhm eines gewaltigen Theoretikers erworben, als er sich mit „Hippolyte et Aricie" der Oper zuwandte. Es kennzeichnet den blinden Eifer, mit dem die literarischen Kämpfe für und wider die französische Oper ausgefochten wurden, daß Rameau zunächst von den Lullysten bekämpft wurde. Er kam so zwischen zwei Feuer, denn auch die Enzyklopädisten sahen in ihm ihren bittersten Gegner, seitdem er sich erlaubt hatte, die musikalischen Artikel Rousseaus in der Enzyklopädie scharf anzugreifen. Erst allmählich kamen die Lullysten dahinter, daß Rameau die unmittelbare Steigerung ihres Meisters bedeutete und sogar eine Reaktion gegen Campra darstellte. Was Rameau von Lully unterscheidet, ist eigentlich nur seine große Beherrschung aller musikalischen Mittel. Stellung und Charakter des Rezitativs sind bei ihm die gleichen, die Chöre dagegen sind kunstvoller gebaut, und vor allem werden die Instrumente in viel ausgiebigerer und charakteristischerer Weise verwendet. Überhaupt zeugt alles von der genialen und reicheren Natur dieses höchste Leidenschaft mit feinstem Kunstverstande paarenden Meisters, der der Bühne 22 Werke schenkte. Darunter sind auch Balletts, mit denen er — „Les Indes galantes" voran — fast noch größere Erfolge gewann, als mit den Opern. Seine Tänze einen dem prickelnden Rhythmus poetisches Empfinden und bei aller Eigenart sind die Melodien so ins Gehör fallend, daß sie Allgemeingut wurden. Sowohl für das Drama, wo auch Gluck ohne ihn nicht zu denken ist, wie für die Instrumentalmusik hat Rameau starken Einfluß auf die Späteren geübt.

Es war höchste Zeit geworden, daß die Lullysten ihren heimischen Streit gegen Rameau aufgaben, denn der gefürchtete italienische Gegner war wieder auf dem Kampfplatze erschienen. Im Sommer 1752 hatte eine italienische Operngesellschaft unter der Leitung Bambinis die Erlaubnis erhalten, im Saale der großen Oper Buffoopern aufzuführen. Man nannte sie deshalb „les bouffons". Vor allem Pergolesis „Serva padrona" fand einen Erfolg, der sich bald bis zum Fanatismus steigerte. Dazu trugen nicht nur

die durchsichtige Arbeit und die süße Melodik bei, sondern auch die hervorragende Begabung der Darsteller. Überhaupt zeigte die italienische Oper in der ganzen Art ihrer Aufführung einen viel feineren musikalischen Zuschnitt, es wehte ein frischerer Zug durch das ganze Unternehmen, der scharf von der herkömmlichen Arbeitsweise der großen Oper abstach. Die Leidenschaft der Anhänger der verschiedenen Richtungen ließ es sich nicht am Sprühfeuer der Satiren und Epigramme genügen, sondern steigerte sich zu offenen Kämpfen während der Aufführungen, so daß im März 1754 die italienischen Sänger Paris verlassen mußten; aber ihre eifrigsten und gewandtesten Anhänger, wie Grimm, Rousseau, Diderot blieben in Paris. Rousseau begnügte sich nicht mit theoretischen Schriften, sondern schuf nun selbst eine Operette „Le Devin du Village", in der er zeigte, wie die italienische Musik in der französischen Oper verwertet werden könnte. Dieser „Dorfwahrsager" hatte einen riesigen Erfolg. Es hatte bereits vorher in Frankreich komische Opern gegeben. Italiener hatten schon 1716 solche aufgeführt; viel wichtiger noch wurde die von ihnen gepflegte Sitte, von den ernsten Opern Parodien zu bringen, weshalb sie ihr Theater „opéra comique" nannten. Dieser Name wurde ihnen dann bald vom französischen „théatre de la foire" streitig gemacht, das neben alten Harlekinaden ebenfalls früh die Parodie mit eingelegten Gassenhauern (vaudevilles) gepflegt hatte. Die „comédie italienne" und diese Jahrmarktstheater führten nun wechselseitig einen erbitterten Konkurrenzkampf, bis im Jahre 1762 eine Verschmelzung der beiden Bühnen vorgenommen wurde, der nun der Name „opéra comique" verblieb. Diese Bühne stellte sich die Aufgabe, die italienische Buffooper in echt französischem Geiste nachzubilden. Die mythologischen Stoffe wurden aufgegeben, statt ihrer komische Vorgänge aus dem täglichen Leben der Bürger, der Bauern, der vornehmen Gesellschaft gewählt; man wurde dadurch gleichzeitig von der schematischen Formengebung frei, brauchte kein Ballett mit seinen ständigen Störungen und Unterbrechungen des dramatischen Laufs und ersetzte endlich auch das psalmodierende Rezitativ durch den gesprochenen Dialog. Ein vorbildliches Zusammenarbeiten von Textdichter und Musiker beschleunigte den Erfolg.

Wieder war es ein nationalisierter Italiener, der den Franzosen die Übernahme der neuen Gattung erleichterte. Ägidio Romualdo Duni (1709 bis 1775) war 1757 nach Paris gekommen und verstand es, seine italienische Musikernatur den französischen Textforderungen anzupassen. Ihm sahen einige Franzosen bald diese Mischung ab, wobei dann natürlich bei ihnen das französische Wesen stärker hervortrat. Pierre Alexandre Monsignys (1729—1817) Opern litten zwar unter einer etwas dilettantischen Arbeit, brachten aber eine Fülle leichter Melodik. Dagegen war François Michel Danican, genannt Philidor (1726—1795), einer der bedeutendsten Schachspieler seiner Zeit, seinen Landsleuten wieder zu gelehrt. Er versuchte die

Gründlichkeit des deutschen Tonsatzes mit der italienischen Schönheitsmelodie zu verbinden. Diese Linie der französischen Oper fand ihre Vollendung und damit ihre Stellung als eigentliche Nationaloper der Franzosen durch André Ernest Grétry (geboren 8. Februar 1768 zu Lüttich, gestorben 24. September 1813 in Montmorency bei Paris). 1786 errang er mit seiner ersten Oper, „Le Huron", einen vollständigen Erfolg. Bald gibt ihm Grimm den Namen eines französischen Pergolesi, und wenn er von anderer Seite als der musikalische Molière gepriesen wurde, so können wir daraus erkennen, mit welchem Entzücken die Zeitgenossen seine zahlreichen Werke aufnahmen. In Grétrys komischer Oper ist endlich die glückliche Mischung von ernster lyrischer Empfindung mit Komik erreicht. Er verzichtet völlig auf das Rezitativ, ermöglicht aber dadurch im Dialog jene geist- und pointenreiche Konversation, die den Franzosen das ihnen eigenste Gebiet der Komödie in die Oper verpflanzte. Das wichtigste war, daß Grétry wirklich eine reiche musikalische Natur war, die für alle Stimmungen den angemessenen Ausdruck fand. Seine Opern machten zuerst von allen französischen die Rundreise über alle europäischen Bühnen. Nicht weniger als 61 Opern hat er geschaffen, unter denen vor allen „der Blaubart", „Richard Löwenherz" und die „Karawane von Kairo" starken Erfolg errangen.

Mit Grétry hat die französische opera comique, die keineswegs ausgesprochen komisch ist, wenn auch die zuweilen sogar rührselige Handlung immer zum „guten Ausgang" geführt wird, die Form erreicht, in der sie sich die Welt unterwarf. Vor allem auch nach Deutschland sind alle diese Werke eingeführt, überdies im deutschen Singspiel nachgeahmt worden.

Grétry hatte sich auch um den Lorbeer der „großen" Oper bemüht. Aber dazu fehlte ihm das starke Pathos, das dem Franzosen für das Tragisch-Heroische unentbehrlich ist. Diese Richtung führte erst der Deutsche Gluck zur Höhe, so daß auch diese Übersicht der französischen Oper, trotz ihrer großen Selbständigkeitsbestrebungen, mit demselben Ausblick schließt, wie die der englischen: ein Musiker aus Deutschland, das damals so wenig in das öffentliche Musikleben eingriff, führte die entscheidende Wendung herbei.

Viertes Kapitel

Kunstgesang und Gesangskunst

1. Allgemeine Bedingungen der Entwicklung

Außer zahlreichen Bildern und schriftlichen Berichten bezeugen auch erhaltene Kompositionen vom Anfang des 16. Jahrhunderts ab die Übung des Einzelgesangs zur Begleitung von Instrumenten, vor allem Laute und Gitarre. Aber gerade die Kompositionen stimmen die durch die Bilder erregten Erwartungen tief hinab. Ob wir die spanischen Lautisten des 16. Jahrhunderts in G. Morphys Sammelwerk (1902), die französischen „Airs de court“, die italienischen „Cantori a liuto“ oder die Stücke in den deutschen Lautentabulaturbüchern (z. B. in Tapperts „Sang und Klang aus alter Zeit“) vornehmen, immer zeigt es sich, daß das offenbar allgemein vorhandene Verlangen nach dem einstimmigen begleiteten Liede nur durch Notbehelfe gestillt wurde. Denn solche sind die Bearbeitungen von ursprünglich mehrstimmigen Madrigalen und Chorliedern, wobei die herausgegriffene Einzelstimme durch allerlei Wiederholungen die Lücken überbrückt. Auch die Begleitung ist, wo sie einem einzigen Instrumente übertragen wird, den geringen Fähigkeiten der Laute oder Gitarre entsprechend, musikalisch sehr begrenzt.

Die Seele des einstimmigen Kunstliedes verlangt aber die Ausführungsmöglichkeit durch den einzelnen. Sobald die Begleitung mehreren Instrumenten zugeteilt ist, stellt sich der Zug zur Geselligkeit und zum Gesellschaftsliede ein. Voraussetzung des Kunstliedes, wie wir es verstehen, waren also Instrumente, die eine harmonisch volle Begleitung ermöglichten. Es bedurfte ferner jener innigen Verschmelzung von Wort und Ton, wie sie der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit völlig verloren gegangen war. So konnte das Kunstlied erst aus jener schönsten Blüte des Renaissancegeistes erwachsen, die wir als begleitete Monodie in Florenz haben erstehen sehen.

Schon die ersten Schöpfungen im neuen Stile weisen denn auch gute Leistungen auf, von denen aus der Weg zum echten Kunstliede nicht mehr weit war. Um so auffälliger ist es für den ersten Blick, daß es noch so lange dauerte, bis er zu Ende geschritten wurde. Zeigen schon einige Gesangstellen in der „Euridice“ des Jacopo Peri alle musikalischen Elemente des Liedes, so muß man Giulio Caccinis (vgl. S. 268 und 271) „Brano delle Nuove Musiche“ (1602) als den Ausgangspunkt der neuen Liedkomposition bezeichnen. Zehn der hier vereinigten Kompositionen sind Arien, der Dichtung nach strophisch gegliederte Liebeslieder. Für ihre Vertonung hat Caccini drei Muster aufgestell: erstens das ganz einfache strophische Lied, bei dem alle

Strophen in Melodie und Begleitung gleich sind; zweitens Lieder, bei denen die Instrumentalbegleitung durch alle Strophen dieselbe bleibt, während die Singstimme in jeder Veränderungen erfährt, die durch das Bestreben, dem Text genau zu folgen, hervorgerufen sind. Verwandt mit diesem „Ausmalen" des Geistigen ist die für die dritte Gruppe kennzeichnende Lust zur Koloratur, die ursprünglich ja auch ein Charakterisierungsmittel war, aber infolge der Voraussetzung virtuosen Könnens schon früh dem sinnlichen Formenkitzel verfiel. Gerade diese Koloraturkunst erschien bald als Hauptkennzeichen des italienischen Stils.

Caccinis Kompositionen haben über die italienischen Grenzen hinaus, zumal auf Deutschland, eingewirkt. In Italien selbst sind zunächst noch mehrere Liedersammlungen (z. B. von Durante, Brunetti) erschienen. Aber diese Entwicklung bricht schon nach wenigen Jahrzehnten ab; sie wird von der Oper verschlungen und zwar sowohl in der einfachsten Form als strophisches Lied, das einen sehr beliebten Bestandteil der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts bildet, wie auch in der Entwicklung zur großen Arie. Später läßt die Oper das einfache strophische Lied fallen, — hinab in den Volksgesang der Gasse, der natürlich für seine instrumentalen Begleitungsmöglichkeiten wieder auf Laute, Gitarre und Mandoline beschränkt ist. Der höhere Kunstgesang außerhalb des Theaters ergriff alle Bestandteile des dramatischen Gesanges, die er künstlerisch zu verfeinern und zu vertiefen strebte, wie es der engere Vorführungsrahmen vor einem Kennerkreise gestattete. Auch dieser italienische Kammergesang war Gesellschaftskunst. Zu jener intimen Hausmusik aber, der das deutsche Kunstlied, wie es Schubert vollendet hat, angehört, fühlte sich der Italiener nicht hingezogen. Soweit den einzelnen ein Singbedürfnis überkam, reichten ihm die hingeträllerten Kanzonen und der Gassenhauer völlig aus.

Das wahre Kunstlied aber ist die höchste Form der Kunstlyrik. Das Kunstlied konnte also auch nur im Gefolge einer hohen Entwicklung der lyrischen Dichtung auftreten, damit auch nur bei jenem Volke, für das die lyrische Dichtung zum tiefsten dichterischen Bedürfnis wurde, also in Deutschland. Italien hatte bis ins 19. Jahrhundert für die Lyrik der Weltliteratur nicht viel zu bedeuten, und auch Frankreich hat, trotz der Unzahl gewandtester und feinsinnigster Schöpfer von Gedichten, jene Lyrik, auf die das Wort „Lied" paßt, erst in der Nachwirkung der Dichtung Goethes erhalten. Die französische Chanson ist etwas anderes. Sie entspricht höchstens jener Gattung des Gesellschafts- und Trinkliedes, die in der deutschen Dichtung vor allem im 18. Jahrhundert gepflegt wurde, freilich ohne jemals die Feinheit des französischen Vorbildes zu erreichen. Aber so sehr diese Liedform der Vertonung entgegenkommt, führt sie doch viel eher zu einer kunstmäßige Ausbildung nicht zulassenden Nachbildung des Volksliedes als zu jener Gestalt, in der die Singstimme mit einer instrumentalen musikalischen Begleitung sich zu einem hohen

Kunstwerke vereinigt. Wir haben in Deutschland als schönste Blüte dieser Gattung das Studentenlied erhalten, das eigentlich der instrumentalen Stützung nicht bedarf, höchstenfalls zu mehrstimmiger Ausführung anregt. Die französische Liedliteratur hat in ihrem größten Umfange bis heute diesen Charakter und hat darum für unser Gefühl fast immer etwas Coupletartiges. Sonst hatte Frankreich im Gegensatz zu Deutschland, wie das bei seinem ausgesprochenen Beharren auf allem nationalen Besitz fast selbstverständlich ist, die Neuerrungenschaft der begleiteten Monodie sehr früh mit seinem alten Volkslied in Verbindung gebracht; aber auch dieses französische Volkslied trägt im großen und ganzen den Charakter eines heiteren Gesellschaftsliedes. Das edle Kunstlied dagegen ist, wie alle hochentwickelte Lyrik, eine Blume der Einsamkeit.

Daß aber Deutschland zu der ihm eigensten Kunstform, zu der es besonders berufen war, in diesem Zeitraum noch nicht gelangte, lag an den allgemeinen Kulturverhältnissen.

Mit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beginnt der Verfall der deutschen Art, der sich in der Dichtung am schrofffsten offenbart. Daß uns kein Genie beschieden war, hätte nicht zu der betrübenden Unselbständigkeit der vorhandenen Talente führen brauchen, wenn die äußeren Vorbedingungen günstiger gewesen wären. Aber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verarmte unser Volk, verarmte vor allem seine städtische Bürgerschaft, die seit mehr als einem Jahrhundert Träger der künstlerischen Kultur gewesen war. Deutschland war aus dem Mittelpunkt des Handels durch die Entdeckung des Seewegs nach Indien verdrängt worden; Holland, in dem ja nun auch die bildende Kunst in ungeahnter Weise emporblühte, trat an seine Stelle. Dann kam der Dreißigjährige Krieg, der das Land zur Wüste und aus dem einst so blühenden Reiche ein Volk von vier Millionen Bettlern machte, der nicht nur die vorhandene Kultur zerstörte, sondern auch geistige und sittliche Roheit im Gefolge hatte und den besseren Elementen alles Vertrauen auf die eigene Art raubte. Es ist nur zu leicht erklärlich, daß die gesellschaftlich besseren Schichten, ebenso wie die geistig hervorragenden Kräfte dieses verwilderte Volk verachteten und sich von ihm möglichst schroff zu trennen suchten. Jene taten es, indem sie dem glänzendsten gesellschaftlichen Vorbild (Frankreich) nachstrebten, diese in einer möglichst unvolkstümlichen Gelehrsamkeit und einer ängstlich die Fremde nachahmenden Kunst.

Gewiß steht die Musik noch am höchsten, und sie hat auch die Neugesundung unseres Volkes vorbereitet. Denn diese Musik blieb die schönste, ja die einzige Kunst des einzigen Gutes, das sich in voller Kraft durch die Kriegsnöte hindurch gerettet hatte: der Religion. Aber freilich dieser Musik auch in formaler Hinsicht nationale Selbständigkeit zu leihen, dazu reichten die Kräfte um so weniger aus, als die bedeutendsten Fortschritte von der

Fremde gemacht wurden. Man mußte, wie es ja selbst ein Heinrich Schütz mit ruhiger Selbstverständlichkeit ausspricht, nach Italien gehen, um sich „in den neuen Fortschritten der Musik zu erkundigen." Es ist schon eine hervorragende Leistung, daß die deutschen Musiker in diesem Zeitalter überhaupt imstande waren, sich die rasch fortschreitende fremde formale Musikkultur zu eigen zu machen, ja auf einzelnen Gebieten — bezeichnenderweise ist es die kirchliche Gesangs- und Instrumentalmusik — Bedeutsameres als die Fremde zu leisten.

Leicht erklärlich aber ist es, daß sich unter diesen Verhältnissen keine Kraft fand, die den neuen musikalischen Stil auf das Gut des alten Volksliedes anzuwenden wußte und so das eigentliche deutsche Lied zu schaffen vermochte. Als tiefste Ursache erscheint aber immer wieder das Fehlen starker dichterischer Begabungen. Musikalisches Talent auch in der ausgesprochenen Form der singbaren, sinnlich einprägsamen Melodie ist auch im 17. Jahrhundert reichlich vorhanden. Und wo die Poesie nur die kleinste Gelegenheit dazu läßt, wird sie mit instinktiver Sicherheit ergriffen. Aber die Dichtung versagte vollkommen. Für die weltliche Lyrik zumal kann man noch auf lange Zeit hinaus kaum von einem Talente sprechen. Was an besseren Begabungen vorhanden war, — von der einzigen, wie ein Meteor vorüberziehenden Erscheinung Christian Günthers, der sich durch seinen zerfahrenen Wandel in Leben und Kunst allzu rasch verzehrte, abgesehen — erkannte das Heil in peinlichster Nachahmung der französischen Vorbilder. So bietet die deutsche Musik das überraschende Schauspiel, daß sie auf allen übrigen Gebieten eher die höchste Vollendung erlangt, als auf dem des Liedes, das später das ihr eigentümlichste werden sollte.

II. Die italienische Kammerkantate

„Cantata" bedeutet eigentlich Gesangstück im Gegensatz zu „Sonata", wie das instrumentale Klangstück genannt wurde. Erst allmählich wird der Ausdruck festgelegt zur Bezeichnung einer Folge mehrerer zu einem Ganzen sich zusammenschließender Gesangsstücke. Sie eignete sich vorzüglich, den in der Oper rasch entwickelten neuen Stil mit dem Wechsel von Rezitativ, Arie und mehrstimmigem Gesang für andere Gelegenheiten nutzbar zu machen. Schon L. Viadanas (vgl. S. 270) „concerti ecclesiastici" suchen so alle neben dem Ordinarium der Messe vorkommenden Gesänge zu einem Ganzen zusammen zu schweißen. Ein seit 1604 in Rom wirkender Deutscher — von jetzt ab eine häufige Erscheinung — Hieronymus Kapsberger († etwa 1650) schafft der Gattung freiere Bewegung, indem er die vom Bibelwort unabhängige religiöse Dichtung aufgreift. Auch der große Monteverdi steht mit „geistlichen Gesängen" in dieser Reihe.

Ungehemmter noch, als in der Kirche, entwickelt sich die Gattung im welt-

lichen Kunstgesang, der sie von der Mitte des 17. Jahrhunderts ab als Kammerkantate beherrscht. Sie unterscheidet sich im musikalischen Stil nicht von der Oper und hält mit deren Entwicklung, zumal für die Art des Rezitativs und der Arie, getreulich Schritt. Aber die Kammerkantate ist musikalisch wertvoller als die Oper. Befreit von allem äußeren Zubehör des Theaters, unabhängig von den vielfachen Zugeständnissen an die breite Masse streben die Komponisten in diesen vor dem engeren Kreise der Kunstverständigen und Kunstliebhaber vorgeführten Stücken die vollendetste Feinheit des Ausdrucks und die höchste Kühnheit der Formengebung an. — So ist diese italienische Kammerkantatenliteratur, die einen schier unabsehbaren Umfang angenommen hat, das Wertvollste des musikalischen Schaffens in Italien des 17. und 18. Jahrhunderts. Der neue Stil ist hier am reinsten Kunst, und viele dieser Schöpfungen waren auch heute noch im Konzertsaal lebensfähig.

Die italienische Kammerkantate hat, im Gegensatz zur deutschen Kirchenkantate, den Chor niemals in bedeutenderem Maße zur Mitwirkung herangezogen; dagegen findet sich die Ablösung des Sologesangs durch Duette und Terzette schon früh genug. Die Texte bewegen sich meist, entsprechend dem Tiefstand der damaligen Lyrik, in einem recht eintönigen Einerlei von Liebeslied und Liebesglück; doch finden sich schon früh auch komische Stücke, in denen die gerade nach dieser Seite hin hochentwickelte Charakterisierungskunst der Italiener oft Vorzügliches leistet.

Nicht eigentlich der Begründer der Gattung, die sich allmählich aus den vorangehenden Monodien entwickelte, aber doch der erste bedeutende Vertreter derselben ist Giacomo Carissimi (1604—1674), einer der bedeutendsten Förderer des monodischen Stils. Wohl blieb er der Oper selbst fern, wurde aber auf dem Gebiete des Oratoriums von bahnbrechender Bedeutung (vgl. S. 395). Seine Kantaten setzen sich aus Rezitativen und ariosen Sätzen zusammen, gewinnen aber bei der schon hier auftretenden Mehrstimmigkeit einen geradezu dramatischen Charakter, allerdings nur in musikalischem Sinne: nicht Personen, sondern bloß Stimmen treten gegeneinander auf. Im Gegensatz zu den Florentinern ist Carissimis Behandlung der Singstimme von mustergültiger Natürlichkeit. Zwar ist die breit ausgeführte, kunstvoll gegliederte Melodie auch bei ihm noch nicht erreicht; aber er ist der bedeutendste Anreger in dieser Richtung geworden, und die Meister der venezianischen Oper stehen auf seinen Schultern. Carissimi hat zahllose Nachahmer gefunden; im übrigen hält die Kantate mit der Entwicklung der Oper gleichen Schritt, und die bedeutendsten Vertreter der Oper sind auch die hervorragenden Kantatenkomponisten.

Man kann die Kammerkantate als die Kammermusik dieser Zeit betrachten. Scarlatti, Durante, Porpora, Caldara, Bononcini, Marcello, Astorga sind die berühmtesten Vertreter der Gattung, zu deren feinster Unterart sich allmählich das Kammerduett entwickelt, in dem neben dem Bologneser

Giac. Clari (1669—1745) vor allem Agostino Steffani (1655—1730) erfolgreich war. Fast die ganze Wirksamkeit des letzteren gehörte Deutschland. Zu Castelfranco bei Treviso geboren, war er schon zwölfjährig nach München gekommen und wurde hier zu einem trefflichen Musiker und Sänger ausgebildet. Er ergriff den Priesterberuf und schuf auch eine lange Reihe von Kompositionen für die Kirche, war aber trotz seines geistlichen Gewandes auch einer der eifrigsten Vertreter der italienischen Oper, für deren Herrschaft in München und danach in Hannover, wohin er 1688 als Kapellmeister berufen war, er von höchstem Einfluß wurde. Er ist später ein bedeutender Diplomat geworden, erhielt die Bischofswürde und genoß in der ganzen musikalischen Welt höchste Verehrung. Seine feinsten Arbeiten sind die Kammerkantaten, die er für alle möglichen Stimmgattungen schrieb. Man kann sie als vollendetste Muster des damaligen italienischen Gesangstils betrachten. An hundert derselben sind uns erhalten. Wir erkennen aus ihnen, daß Händel diesem auch menschlich hochachtbaren Italiener, mit dem ihn sein Lebensweg mehrfach zusammenführte, viel wertvolle Anregungen verdankte.

Die instrumentale Begleitung dieser Kammerkantaten beschränkt sich durchweg auf wenige Instrumente. Zuweilen besteht sie nur aus dem

Generalbaß.

Bassus generalis oder **fundamentalis** und **basso continuo** sind andere Bezeichnungen dieser für das richtige Verständnis der Musik des nächsten Jahrhunderts außerordentlich wichtigen Einrichtung. Verschiedene Übungen werden da oft verwechselt. Am weitesten zurück reicht die Übung der deutschen Tabulatur, in der zur besseren Übersichtlichkeit die Singstimmen aus den einzelnen Stimmbüchern zusammengeschrieben wurden, wobei man sich vielfach Zeit ersparender Abkürzungen und Ziffern bediente. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts entwickelten dann die italienischen Organisten eine Akkordschrift, in der sie über der tiefsten Baßstimme durch Ziffern sich die Bewegung der andern Stimmen notierten. So lange war also der Generalbaß nur ein Hilfsmittel. Anders bei Viadana. Er schrieb zu seinen von zwei bis vier Stimmen frei melodisch geführten Gesängen eine durchgehende Instrumental-(Orgel-)stimme, die verstärkt durch etwaige Füllstimmen, das harmonische Gewebe ergänzten. Dieser Generalbaß ist also ein wesentlicher Teil der Komposition. Das wird er in noch erhöhtem Maße in der einstimmigen Gesangs- oder Instrumentalkomposition des 17. und 18. Jahrhunderts. Hier notieren die Komponisten eine vollstimmig gedachte Komposition nur in der Melodie- und Baßstimme, und der Begleiter hatte die Aufgabe, aus der über dem Baß gegebenen Bezifferung die Gesamtbegleitung selber zu schaffen. Das Generalbaßspiel wurde so eine hervorragende Kunst und oblag vor allem dem Diri-

genten. Es gibt zahlreiche Lehrbücher des Generalbaßspiels, und die Musik dieses Zeitalters erklingt nur richtig, wenn der bezifferte Baß in dieser Art zu einem lebensvollen harmonischen Gebilde ergänzt wird.

III. Die französische Chanson

Mit welcher selbstbewußten Ruhe die Franzosen ihre nationale Stellung gegenüber allen fremden Einflüssen zu bewahren wußten, zeigt sich, noch mehr als in der Ablehnung der italienischen Oper, in der Fähigkeit, den neu entdeckten Stil sofort auf ihr eigenstes Gebiet anzuwenden. Denn schon Michel Lambert (1610—1696) wußte den italienischen monodischen Stil, trotzdem er von ihm nur durch die Vermittlung eines Kapellgenossen gehört hatte, auf die französische Chanson zu übertragen. Viel zur Verbreitung seiner einstimmigen Liedchen trug dann seine eigene Sangeskunst bei. Er wurde als Sänger von einer geradezu sprichwörtlichen Bedeutung für seine Zeit, so daß z. B. Boileau in der dritten seiner Satiren, in der er die Anziehungspunkte seines Festes aufzählt, sagen kann: „Molière wird daselbst seinen „Tartuffe" spielen, aber, was mehr ist, auch Lambert hat mir seine Zusage erteilt, und das sagt ja alles in einem Wort, — Sie kennen ihn ja." „Wie, Lambert?" ruft der bis dahin abgeneigte Gast. Und auf die Bejahung entschließt er sich schnell: „Also auf morgen, das ist genug."

Lamberts Lieder sind einfache, anmutige Gebilde. Er selber liebte es freilich, seine Gesangskunst beim Vortrag durch Anbringen von allerlei Zierat leuchten zu lassen. Den Franzosen gefiel diese Art des einstimmigen Gesangs dauernd aufs beste, und die Chansonliteratur wuchs im 18. Jahrhundert zu einem riesigen Umfang an. Ja, als endlich auch die Oper gesiegt hatte und zu einer beherrschenden Macht des französischen Musiklebens geworden war — übrigens war Lambert der Schwiegervater des diesen Kampf der Oper entscheidenden Lully —, begnügte man sich nicht wie anderswo damit, die schönsten Arien und Chöre für sich nachzusingen, sondern man suchte diese gewissermaßen in das Gebiet der Chanson hinüberzuziehen durch Unterlegung anderer Texte. Diese parodistischen Gesänge nehmen in der französischen Liedliteratur seit Ende des 17. Jahrhunderts einen breiten Raum ein. Sie bestehen übrigens nicht nur in solchen Umdichtungen eines bereits vorhandenen Liedtextes, sondern umfassen auch — und darin liegt eigentlich das Charakteristischste — Neudichtungen zu beliebten Instrumentalstücken, die man sich so für den Gesang gewann. Die erste derartige Veröffentlichung, in der Instrumentalstücke aus Opern von Lully, Collasse, Desmarets, Charpentier und anderen zu Trinkgesängen hergerichtet wurden, erschien 1695.

Mit besonderer Vorliebe gewann man die Instrumentaltänze, aber auch die zahlreichen Klavierstücke Couperins für diesen Zweck. Bei der nicht von der Wortbetonung abhängigen Verbindung des Französischen gelang es leicht,

diese Nachdichtungen in geschmackvollerer Form zu halten, als in Deutschland, wo man sich später bei der beliebten Nachahmung alles Französischen auch darin versuchte.

IV. Das deutsche Lied im 17. Jahrhundert

Das 17. Jahrhundert steht vor unserer Vorstellung als eine Zeit geistiger und künstlerischer Öde, als das armselige Bild in dem Elendsrahmen eines Landes, dessen in einem Jahrhundert innerer Kämpfe bewirkte Verwüstung durch den Dreißigjährigen Krieg mit unerhörter Grauenhaftigkeit zu Ende geführt wurde. Aber gerade diese traurige Zeit, die vielleicht kein anderes Volk zu überdauern vermocht hätte, zeigt die eigenartigsten Kräfte des deutschen Geistes am Werke. Die Fähigkeit, sich in sich selber zurückzuziehen, sich um das Äußere gar nicht mehr zu kümmern, bewirkt zwar eine in ihrer armen Wichtigtuerei oft lächerlich erscheinende Selbstgenügsamkeit, erzeugt aber gleichzeitig die Kunst, auch dem armseligsten Dasein noch Lichtpunkte abzugewinnen und aus dem Inneren Verschönerungsmittel des Lebens zu schöpfen, die in der Umwelt nicht zu finden sind. Es ist denn auch vor allem die innerlichste Kunst, die Musik, die diese trüben Zeitläufte erleuchtet und Jahrzehnten, denen ein eigentliches öffentliches Leben abgeht, die Mittel zu einer Geselligkeit bietet, die im bescheidenen Rahmen manche köstliche Bilder zeigt. Man muß schon näher und mit einer gewissen Liebe zusehen, um in der scheinbaren Gleichartigkeit dieser Bilder die zahlreichen wechselvollen Einzelzüge und hinter der zopfigen Steifheit der Figuren die persönliche Mannigfaltigkeit und Liebenswürdigkeit zu finden. Aber je eingehender man sich mit der Kunst dieses Zeitalters beschäftigt, um so mehr erkennt man, daß trotz des Fehlens eines überragenden und führenden Genies eine Masse achtenswerter Begabung vorhanden war. Wie hier die Ungunst des Drumherums die Entwicklung ins Große unterband, so ist auch die Gesamthaltung der Kunst der Gestaltung eines als Ganzes befriedigenden Kunstwerkes abgünstig. Aber an Einzelheiten findet sich so viel Schönes, Inniges und überraschenderweise Humorvolles und Lustiges, daß wer erst sich mit der Einkleidungsform abgefunden hat, eine reiche Ausbeute auch heute noch erfreulichen Kunstgutes davonträgt.

Während die Literaturgeschichte, durch den kulturgeschichtlichen Reichtum oder auch nur den Kuriositätswert verlockt, schon länger diese Zeit genauer erforscht hat, ist die Musikgeschichte erst jetzt dabei, die viel reicheren Schätze ihres Gebietes zu heben. Für das Lied hat es Hermann Kretzschmar in der ihm eigenen Vereinigung von Gründlichkeit und Geschmack in seiner „Geschichte des neuen deutschen Liedes" (1. Teil, Leipzig 1911) besorgt; ihm folgt in der Hauptsache unsere Darstellung.

Wir betrachten dabei hier nicht das ganze Gebiet dieses Liedgesanges.

Das Chorlied scheiden wir aus. Die Grenze ist allerdings, wenigstens äußerlich, nicht leicht zu ziehen. Aber innerlich gehört dieses Chorlied trotz der vielen stilistischen Kräfte, die es von der neuen Kunst aufnimmt, der älteren Zeit an und wir werden von ihm bei der evangelischen Kirchenmusik zu sprechen haben (vgl. S. 408ff.). Allerdings ist auch das einstimmige Lied in seinem deutschen Charakter ein Gewächs des evangelischen Deutschlands. Süddeutschland und Österreich schweigen bis ins letzte Fünftel des 17. Jahrhunderts. Die katholische Kirche begünstigte eben ihrem ganzen Wesen nach das Eindringen des rasch zur Internationalität sich erhebenden italienischen Stils, und die katholische Kirchenmusik schwelgte in den Barockherrlichkeiten, die die Verbindung der alten Chorkunst mit dem neuen Arienstil heraufzauberte. Für das evangelische Deutschland aber hatten Choral und Gemeindelied ein so tiefes Verlangen nach der liedmäßigen Aussprache aller Gefühle und nach einer auch dem Volke zugänglichen Mitteilungsform geweckt, daß die hier wirkenden Komponisten, selbst wenn sie ihr bewußtes Streben noch so sehr auf die Aufnahme der neuen italienischen Kunst richteten, doch unbewußt von diesem Unterstrome deutschen Volksempfindens befruchtet wurden. Es kam hinzu, daß in diesem mittel- und norddeutschen Kulturkreise die italienische Oper niemals zur gleichen Alleinherrschaft gelangte, wie im deutschen Süden, und daß dank dem eingebürgerten Ansehen der Kantoren- und Organistenstellungen die italienischen Musikanten und Virtuosen niemals so das Übergewicht erlangten. In diesem alteingesessenen deutschen Musikertum aber behauptete sich aus der Berufstätigkeit heraus im Bewußtsein eines gediegenen Könnens und eines gründlichen Musikwissens gegenüber dem doch vielfach recht oberflächlichen und äußerlichen italienischen Virtuosentum ein deutscher Nationalstolz, der sonst so selten geworden war. Darum verlieren sich auch von jenen norddeutschen Musikern, die im neuen italienischen Stil das Heil der Kunst erblickten, nur vereinzelte so völlig an die Fremde, wie es im südlichen Herrschaftsbereich der Oper fast die Regel ist. Die urdeutsche Vorherrschaft des Instrumentalen war auch eine Schutzwehr. So werden wir gerade beim Liede selbst dort noch einen deutschen Einschlag finden, wo das Gefühl für Volkstümlichkeit fehlt, oder, wie das in diesem Zeitraum ja so oft der Fall war, grundsätzlich verschmäht wurde. —

Bei der Aufmerksamkeit, mit der die Deutschen schon im 16. Jahrhundert die Musikentwicklung in Italien verfolgten, überrascht es nicht, die ersten Spuren des durch den neuen italienischen Stil angeregten Liedes mit Begleitung in Deutschland schon im Anfang des Jahrhunderts zu finden. Und zwar stoßen wir auch hier auf den großen Bahnbrecher für italienische Kunst, Heinrich Schütz, den Schöpfer der ersten deutschen Oper und des geistlichen Konzerts. Zwar sind uns keine der deutschen Lieder erhalten, die er nach mehrfachen Zeugnissen geschaffen haben muß; aber alle frühen deutschen Liedschöpfer stehen irgendwie in Beziehung zu ihm und seine engere Wirkungs-

stätte Sachsen, dessen Söhnen wir allenthalben in musikalischen Stellungen begegnen, ist die Heimat der frühesten nachweisbaren Liederkomposition.

Sachse von Geburt und in seiner ganzen Lebenstätigkeit, ist der älteste Liederkomponist Hermann Schein (1586—1630), ein würdiger Vorläufer Bachs im Leipziger Thomaskantorat. In der Geschichte des Sololiedes steht er mit seiner „**Musica boscareccia**" (drei Teile, 1624—28). Diese „Waldliederlein" sind als Terzette für zwei Soprane und Baß mit sogenanntem **Basso continuo** als Skizze für die Instrumentalbegleitung veröffentlicht; aber in der Vorrede wird erklärt, daß sie der Sopran allein singen könne, wobei dann das Begleitungsinstrument für alles übrige zu sorgen habe.

Diese mehrfache Verwendbarkeit ist für die ganze Zeit charakteristisch; sie hängt auch mit der Vergangenheit zusammen, wo man gelegentlich bei Chorliedern nur die erste Stimme sang und die anderen instrumental ausführte. Freilich liegt der Fall jetzt schon dadurch anders, daß eine Begleitung von vornherein vorgesehen ist. Diese entwickelt selbst eine Vielstimmigkeit, so daß wir bald von einem Orchesterliede sprechen müssen. Es wirkt hier eine Kunstauffassung mit, der die Einstimmigkeit nicht als künstlerisch vollwertig erscheint. Fast durchs ganze Jahrhundert entschuldigen sich die Komponisten in ihren Vorreden dafür, daß sie einstimmig schreiben. Sie legen kein Gewicht auf diese Tätigkeit, die eigentlich ja jeder ausüben könne. Es seien Jugendarbeiten, gewissermaßen Studentenstreiche, oder durch den Wunsch gnädiger Herrschaften hervorgerufen. Das Gefühl, im kunstvollen Satz die Hauptsache zu sehen, ist noch lange unausrottbar. Dabei entwickelt sich dann schon hier ein Gegensatz zwischen Kantoren und Organisten, den Personifikationen von Gesangs- und Instrumentalkunst. Die letzteren bewähren ihre Kunst im Instrumentalsatz, die ersteren halten am mehrstimmigen Gesang fest. Die Organisten waren durchweg Vorsteher und Beaufsichtiger der städtischen Spielleute, standen also mit der weltlichen Instrumentalmusik im engsten Zusammenhang. Die Kantoren vertraten das gute Alte und verfielen mit diesem allmählich dem Rufe der Verknöcherung. Dieser soziale Hintergrund hatte noch eine materielle Unterlage. Die ganze Kunst dieser Zeit, vorab die Musik, ist in einem Maße „Gelegenheitskunst", wie wir es uns heute kaum mehr auszudenken vermögen. Gewiß hat dieser ganze Betrieb, zumal wenn für Gevatter Schuster und Schneider womöglich der ganze Olymp bemüht wird, für uns viel Lächerliches. Aber wenn wir uns nicht an die schlimmen Auswüchse halten, so müssen wir anerkennen, daß durch diese enge Verbindung mit allen Vorgängen des äußeren Lebens die Kunst doch auch in einer inneren Stärke mit dem Leben verwuchs, die wir heute schmerzlich entbehren. Heute wird die Kunst eigentlich immer in das Leben hineingetragen, sie hat keinen persönlichen Zusammenhang mit dem Genießenden, ihr ganzer Betrieb steht für sich. Deshalb sind auch so weite Volkskreise der Kunst entfremdet worden. Damals aber war sie von allen wichtigen Lebensanlässen

so unzertrennlich, daß sie immer wieder aus diesem Leben herauswuchs. Das ist natürlich auch von größter sozialer Bedeutung. Wer es irgendwie vermochte, wollte für alle außergewöhnlichen Vorfälle seines Lebens ein ihm gehöriges Kunstwerk haben. Und so wimmeln denn alle gedruckten und ungedruckten Sammlungen von Dichtungen und Kompositionen auf Taufen, Hochzeiten, Todesfälle, dann aber auch für das Leben der Gesamtheit bei Festen, Empfängen, gesellschaftlichen Anlässen aller Art. Die Einkünfte aus diesen „Casualien" bilden einen wesentlichen Bestandteil des Einkommens der Musiker, und so erklärt es sich auch aus diesen Gründen, daß die Kantoren sich ihres alten Besitzstandes wehrten. Bot das einstimmige begleitete Lied für den einzelnen oder die eng umgrenzte Geselligkeit den Vorzug, daß man dazu nur eines Sängers und eines Begleitinstrumentes bedurfte, daß überhaupt seine Ausführungsbedingungen viel eher zu erfüllen waren, so machte bei diesen feierlichen Gelegenheiten des Lebens der vielstimmige Gesang entschieden „mehr her". Und die menschliche Eitelkeit erklärt leicht, daß zumal für Hochzeitsfeste und Leichenbegängnisse die mehrstimmigen Gesänge noch lange das Übergewicht in solchem Maße behielten, daß manche Komponisten um dieses äußeren Vorteils willen hingingen und ursprünglich einstimmig gedachten Liedern noch weitere Stimmen zu beliebigem Gebrauche einfügten. Das war dann der umgekehrte Weg, als früher eingeschlagen worden war, um vom Chorliede zur Einstimmigkeit zu kommen. Natürlich trägt diese nachträgliche oder von vornherein ins freie Belieben gestellte Mehrstimmigkeit einen anderen Stilcharakter, als der alte polyphone Satz, der grundsätzlich mit der Gleichberechtigung aller Stimmen rechnete. Und so war es denn auch nicht schwer, diese jüngeren mehrstimmigen Sätze als einstimmige Lieder herauszugeben, sobald sich die Mode diesen zugewendet hatte, was auch für die erwähnten „Gelegenheiten" in den späteren Jahrzehnten des Jahrhunderts der Fall war. Für die Lieder Heinrich Alberts liegen uns drei Zustände vor: erst einstimmige Komposition, dann Hinzufügung mehrerer Füllstimmen durch den Komponisten und schließlich spätere Rückbearbeitung in die Einstimmigkeit.

Auch Hermann Scheins „Waldliederlein" sind durchweg solche Gelegenheitskompositionen. Ihr geselliger Charakter begünstigt die schalkhafte Stimmung. Eigentlichen Liedcharakter tragen nur wenige Stücke. Meistens entwickelt sich der Satz ganz frei in engem Anschluß an das einzelne Wort der Dichtung.

Gleich zu Beginn begegnen wir auch dem Streben, das neue Lied in die vornehme Kammermusik einzuführen. Thomas Selle (1599—1663) aus Zörbig, später Kantor in Hamburg, wo seine erste Sammlung von zehn einstimmigen Liedern „Deliciarum Juvenilium Decus harmonica bivocalis" 1634 erschienen ist. Der Titel betont die Zweistimmigkeit, die darin liegt, daß eine Violine mit der Singstimme konzertiert. Wir haben hier für Deutsch-

land die ersten jener bei Bach und Händel noch häufigen Arien mit obligatem Soloinstrument, die seither selten geworden sind. Der Brauch stammte aus der venetianischen Oper und wurde später von Scarlatti besonders gepflegt. Unsere deutschen Komponisten sahen in dieser Vermehrung des Instrumentalen das Mittel zur künstlerischen Erhöhung des Sololiedes. Auch bot sich hier die Gelegenheit, bei Wahrung des deutschen Charakters in der Singstimme die Vorzüge des neuen italienischen Stils zu übernehmen. Es war also ein im Grunde durchaus gesundes, des Fremdartigen der Koloratur für die deutsche Sprache und des Unvolkstümlichen dieser Singweise bewußtes Gefühl, das im Verlangen nach reicherer musikalischer Kunst allmählich zu einer Art von Orchesterlied führte. Man gab instrumentale Vor- und Nachspiele, Ritornelle, die zuweilen ziemlich unverbunden neben dem eigentlichen Liedkern stehen (Krieger) und für unseren heutigen Geschmack am besten weggelassen werden. Die Zeit selber aber liebte diese künstlerische Bereicherung so sehr, daß das Orchesterlied zeitweilig das Übergewicht gewann. Natürlich darf man bei Orchester nicht an unsere riesigen Instrumentalkörper denken. Das Massige ist überhaupt dieser Zeit fremd. Auch hier erkennen wir leicht den Zusammenhang mit dem sozialen Leben. Man müßte zwischen Haus- und Gesellschaftsmusik unterscheiden. Die erstere bedurfte eines Liedes, das womöglich ein einzelner allein ausführen, also auch sich selbst begleiten konnte. Daß die Sehnsucht danach vorhanden war, erhellt aus gelegentlichen Bemerkungen (Hammerschmidt). Aber die Dichtung versagte hier vollkommen. Wir haben in diesem 17. Jahrhundert keine deutsche Lyrik, wenigstens keine weltliche, die Aussprache des einsamen Menschenherzens ist. Sie ist ganz auf das Gesellige eingestellt, daher auch so spielerig, oder auf Witz, Satire und äußere Charakteristik ausgehend. Zur Geselligkeit im großen Rahmen aber fehlten der Zeit die Mittel, damit auch außerhalb der Kirche der Anlaß zu einem öffentlichen Musikleben, wie wir es heute haben. Das setzt erst um 1800 ein. Jetzt findet man sich in engerem Kreise zusammen, in Akademien, vornehmen „Conviviis", Studentenverbänden, Stammtischen. Auch da liegt ein gesellschaftlicher Zusammenhang mit früheren Gepflogenheiten, sogar mit dem Schulsingen der Meistersinger vor. Das alte Chorlied wird denn auch bezeichnenderweise von der neuen Musikübung abgelöst und verschwindet als weltliches Chorlied von der Mitte des Jahrhunderts ab auf hundert Jahre. Der angegebene gesellige Zweck, — das „Wohlgefallen der Herrschaften" kommt noch dazu —, der durchweg auf den Titeln betont wird, hat auch das Patronatswesen hervorgerufen, das in diesen alten Liedersammlungen, in allerlei Widmungs- und Huldigungsgedichten und mannigfachen Lobreden herumspukt. Die häuslichen Musikübungen des einzelnen kommen, wie gesagt, wenig in Betracht. Selbst die ausgesprochenen Liebeslieder tragen geselligen Charakter. Die stark angebaute Gattung der „Hagestolzenlieder" aber ist überhaupt nur in Gesellschaft zu denken.

Thomas Selles anmutig tändelnde, zuweilen aber auch dramatisch bewegte, durchweg von echtem Empfinden belebte Melodien verdienten es wohl, daß man sie durch Unterlegen neuer Worte dem heutigen Gebrauche zuführte. Diese Textänderung ist nicht einmal nötig bei der 1636 erschienenen Sammlung „Monophonetica", die, wie schon der Titel sagt, ausgesprochene Sololieder enthält. Hier waltet der Humor vor. Bei dem durchaus volkstümlichen Charakter dieser Gesänge zeigt sich die Macht des italienischen Einflusses um so beredter darin, daß Selle immer mehrere durchaus liedmäßige Einzelsätze zu einem größeren Ganzen verbindet, wodurch etwas Kammerkantatenhaftes entsteht.

Da neben dieser italienischen Beeinflussung von nun ab auch immer stärker der Einfluß der französischen anakreontischen Poesie und in Verbindung damit der französischen Chansons und Tanzliedchen sich geltend macht, ist es als ein besonderes Glück anzusehen, daß jetzt ein bedeutender Musiker ersteht, dem das Lied Mittelpunkt seines Schaffens wird. Es ist Heinrich Schützens Vetter Heinrich Albert (1604—1651) aus Lobenstein, der seit 1626 in Königsberg wirkte. „Ihm verdankt das Lied die feste Stellung, die es seit fast 300 Jahren in der deutschen Kunst behauptet hat. Seine Vormänner geben Gastrollen im neuen Stil, Albert macht sich zum Spezialisten des Liedes und erweitert durch die Menge, die Mannigfaltigkeit und den Gehalt seiner Arbeiten, den Kreis seiner Liederfreunde so stark und so schnell, daß von nun an die Liedkomposition in stetigen Fluß kommt." (Kretzschmar.)

Alberts Kompositionen gehen bis in die Studentenzeit zurück, wenn auch der erste seiner im Laufe der Zeit auf acht gediehenen Arienbände erst 1638 erschien. Für die Dichtung traf er das beste, was die Zeit zu bieten hatte, im Königsberger um Simon Dach gescharten Dichterkreise. Selbst die vielen Gelegenheitsgedichte, die den breitesten Raum einnehmen, sind nicht ohne dichterischen Gehalt. Gerade bei Albert können wir den oben geschilderten Kampf um die „Gelegenheitsmusik" deutlich verfolgen. Er hat ihn nicht gewonnen, sondern mußte später den Sologesang zugunsten von Chören zurückdrängen. Dann aber hat er einen ganz außerordentlichen Erfolg errungen, der sich in zahlreichen Auflagen und Nachdrucken (darunter das „Poetisch-musikalische Lustwäldlein", 1648) offenbart. Um so auffälliger ist es, daß bereits am Ende des Jahrhunderts von ihm nur noch einzelne geistliche Lieder bekannt waren und im 18. Jahrhundert seine Musik bis auf den Choral „Gott des Himmels und der Erden" verschwunden ist. Ihre Wiederbelebung für unsere Zeit würde unschwer gelingen. Vor allem seine geistlichen Lieder sind ausgezeichnet durch echte Religiosität und gehaltvolle Empfindung. Neben den eine höhere Kunst erstrebenden Arien sind viele mehr volkstümliche Stücke, in denen zum Teil polnische Musik benutzt ist. So bescheiden Albert gerade von diesen Liedern spricht, muß er doch ihre grundsätzliche Bedeutung gefühlt haben, die Simon Dach dem Freunde mit den Worten bestätigt: „Mein Ar-

heit zog durch deine Weisen in Wahrheit neue Kleider an." Gerade weil Albert in einigen größeren Stücken, so der Liebesklage „O der rauhen Grausamkeit", seine volle Beherrschung des italienischen Gesangsstils zeigt, muß sein bewußtes Streben nach einem deutschen Liedcharakter, der sich an Chorlied und Choral anlehnte und den neuen Stil nur als Belebungsmittel für Einzelheiten verwendete, vom nationalen Standpunkt aus besonders hoch anerkannt werden.

Die außerordentliche Wirkung Alberts offenbart sich darin, daß für das fünfte Jahrzehnt über zwanzig zum Teil umfangreiche Liedersammlungen vorliegen; für den Rest des Jahrhunderts sind es deren über hundert. Der Angelpunkt ist immer die Frage, ob volkstümlich oder kunstvoll. Die Zeit sah darin einen Widerspruch; ihre Bildung war geradezu gegen alles Volkstümliche, und so hat auch das alte Volkslied die Gattung nicht befruchtet. Um es aus seiner Verachtung emporzuheben, hätte es einer national stark bewußten Zeit gebraucht, wie sie den Bestrebungen der Romantiker in den Freiheitskriegen entgegenkam. Aber unser Deutschland ging ja gerade jetzt seiner tiefsten politischen Ohnmacht entgegen. So wirkte die Liebe zum Volkstum immer nur in einzelnen Naturen und da mehr für's Kirchlich-Geistliche. Auch Stammeseigentümlichkeiten wirken ein, zum Teil auf dem Umwege über die Dichtung. Durch die Akademien begünstigt, zeigt sich ein gleiches Streben an einzelnen Orten, so daß sich überhaupt die Betrachtung nach dieser örtlichen Entstehungsweise empfiehlt.

Als erster wichtiger Ort nach Königsberg, wo nur noch zwei Sammlungen — Johann Weichmanns „Sorgenlägerin" (1648) und Christoph Kaldenbachs „Deutsche Sappho" (1651) — herauskommen, erscheint Hamburg. Im Mittelpunkt steht hier Johann Rist (1607—67), ein Geistlicher und echter Volksmann. Seine musikalische Bedeutung ist nicht groß. Als Dichter steht er trotz einiger bis heute lebendiger Choräle („O Ewigkeit, Du Donnerwort", „O Traurigkeit", „Werde munter, mein Gemüte") hinter Simon Dach zurück, übertrifft ihn aber in der Zielbewußtheit seiner ästhetischen Absichten. Sie machte ihn in seltenem Maße zum Sammler geeignet, als der er unermüdlich für seine in handlichem Format herausgekommenen zahlreichen Anthologien geistlicher Lieder nach geeigneten Komponisten fahndete. Er beschränkte sich dabei nicht auf Hamburg, wo er Heinrich Pape, den großen Geiger Johann Schop, den trefflichen Organisten Heinrich Scheidemann, den uns bereits bekannten Th. Selle, Peter Meier, Jak. Kortkamp fand, sondern zog auch den Sachsen Hammerschmidt (s. u.), den Nürnberger Staden (s. u.) u. a. heran.

Rist geht nicht von den Italienern aus, sondern war vom niederländischen Volkslied befruchtet. Das Verständnis des Niederländischen war damals in Hamburg Allgemeingut, so daß viele Gedichtsammlungen zahlreiche niederländische Gedichte enthalten. Auch die französischen Singetänze waren hier

ein gangbarer Marktartikel. In allen seinen Vorreden betont Rist die Volkstümlichkeit. Wie viele Geistliche versucht er, der Übermacht der Weltlichkeit dadurch zu steuern, daß er ihre Lockmittel der geistlichen Kunst dienstbar zu machen strebt. So zielte Rists letzte Absicht auf eine Umgestaltung des kirchlichen Gemeindegesangs, in dem der Choral schon damals zur rhythmischen Gleichmäßigkeit erstarrt war. Er versuchte es auf dem Umweg über den geistlichen Hausgesang. Das Volk bereitete diesen geistlichen Hausdichtungen, wie sie zum Beispiel in den „Himmlischen Liedern" (1641—42) vorliegen, großen Erfolg, und wenn man bedenkt, daß damals Deutschland von einem zwanzigjährigen Kriege heimgesucht war, liegt darin ein Zeichen der Gesinnungstüchtigkeit dieses Volkes. Rist hatte in jungen Jahren übrigens auch der weltlichen Muse geopfert und hat unter seinem Akademikernamen, der edle Daphnis aus Cimbrien, eine „Galathea" und eine „Florabella" veröffentlicht. Einfachheit in Dichtung und Musik, die viele Choralanklänge neben zahlreichen an französische Tanzlieder zeigt, kennzeichnet auch diese Sammlungen, die trotz der Titel eine Auflehnung gegen die Renaissancespielerei bedeuten.

Viel kräftiger ist diese durchgeführt in Gabriel Voigtländers (1600 bis 1643) Sammlung „Allerhand Oden und Lieder, welche auff allerley als Italienischen, Französischen, Englischen und anderen guten Teutschen Komponisten, Melodien und Arien gerichtet, hohen und niederen Standespersonen zu sonderlicher Ergetzlichkeit und vornehmer Convivia und Zusammenkünften bei Clavicimbeln, Lauten, Tiorben, Pandoren, Violen di Gamba ganz bequemlich zu gebrauchen und zu singen" (1642). Der für diese ganze Literaturgruppe charakteristische Titel verrät, daß Voigtländer, obwohl er von Beruf Kammermusikus des Prinzen Christian von Dänemark war, hier nicht als Komponist, sondern als Dichter auftritt. Seine Sammlung ist kennzeichnend für die nun immer häufigere Gepflogenheit, zu Gedichten von allen Seiten her Melodien zu suchen bzw. beliebten Melodien neue Gedichte unterzulegen, wobei es oft mehr schlecht als recht zuging. Manchmal mag sogar ein besonderer Reiz im Widerspruch zwischen der schwermütigen Melodie und dem leichtfertigen, ja im Laufe der Zeit immer gemeiner werdenden Inhalt der Gedichte gesucht worden sein. Voigtländer hielt sich bei aller niederdeutschen Derbheit von den übelsten Ausschreitungen fern, die manche spätere derartige Sammlungen für unseren heutigen Geschmack vor der Öffentlichkeit unmöglich machen. Rein musikalisch genommen geben diese Sammlungen uns keine Komponistenpersönlichkeiten, sondern einen mehr kulturhistorischen Überblick über die damals zum Hausgebrauch, zum Trällern und Pfeifen besonders beliebte Musik. Der ungeheure Erfolg dieser Voigtländerschen Sammlung hat aber sicher dazu beigetragen, daß auch anspruchsvollere Dichter sich volkstümlich zu geben suchten. So begegnen wir hier dem aus der Geschichte der Sprachreinigung bekannten Philipp von Zesen mit „Dichterischen Ju-

gendflammen" (1654) und einem „Dichterischen Rosen- und Liliental" (1670), für die er sich eine lange Reihe von Komponisten zusammengesucht hat; unter ihnen steht als neue Erscheinung der etwas handwerkliche Malachias Siebenhaar. Im übrigen sind hier die Melodien holländischen Ursprungs besonders zahlreich. Das Äußerste an Derbheit bringen dann Jakob Schwiegers „Liebesgrillen", für die zwei echt volkstümliche Sänger, Albert Schop und Michael Jachäus, zahlreiche Stücke beigesteuert haben. Damit waren in der Dichtung die ursprünglich so gesunden Bestrebungen Rists der äußersten Roheit verfallen; um das geistliche Lied war es ja besser bestellt, aber für die Musik machte es der Verzicht auf alles höhere künstlerische Streben doch unfruchtbar.

Die sächsische Schule erstrebte dagegen das ausgesprochene Kunstlied. Im Gegensatz zu Hamburg gehen die Sammlungen nicht von Dichtern aus, sondern von den Musikern. An der Spitze derselben steht Andreas Hammerschmidt (1612—1675), Organist in Freiberg, später in Zittau, bei den Zeitgenossen um seiner Chorpsalmen wegen ebenso angesehen wie der große Heinrich Schütz. 1638, im gleichen Jahre mit Albert, bringt er den ersten Teil seiner „Musikalischen Andachten", die dem äußeren Umfange nach und in der Instrumentalbesetzung zum geistlichen Konzert gehören, aber liedmäßigen Melodiecharakter tragen. Diesem Ausgleich von deutscher Sangesart mit den italienischen Stilgrundsätzen verdankte er wohl seine große Beliebtheit. In unserm Zusammenhang noch wertvoller sind Hammerschmidts „Weltliche Oden" (3 Teile 1642—1649), zu dessen halbem Hundert heiteren Lebensgenuß feiernde und scherzhafte Liebestöne anschlagenden Sololiedern die Texte aus dem Kreis um Paul Fleming stammen. Zwar werden in der Begleitung zum Basso die Violine und andere Instrumente herangezogen; aber das Vorwort betont doch ausdrücklich, daß der Sänger sich auch selbst begleiten könne. Darin spricht sich das Verlangen nach dem Liede häuslicher Einsamkeit aus. Die Dichtung blieb es aber schuldig, und so geriet auch die Musik immer in den Gesellschaftscharakter. Hammerschmidt ist ein echter Melodiker. Seine Weisen fielen rasch ins Gehör und blieben darin auf lange Zeit haften. Der Hamburger Rist hat seinen guten Blick bewährt, als er diesen Sachsen für seine Sammlungen zu gewinnen suchte, und Rist wäre weiter gekommen, wenn er gleich diesem in der vollen Kunstbeherrschung kein Hemmnis für echte Volkstümlichkeit gesehen hätte.

Dem gleichen glücklichen Geiste begegnen wir bei den beiden bedeutendsten sächsischen Liederkomponisten der Zeit, Christian Dedekind und Adam Krieger. In Dedekinds (1628 bis nach 1694) Hauptwerk, „Älbianische Musenlust", stellt sich in charakteristischem Gegensatz zu den Hamburgern der Musiker für seine Zwecke eine Dichteranthologie zusammen, für die ihm die Anwohnerschaft an der Elbe maßgebend war. Es ist eine der gehaltvollsten Sammlungen des Jahrhunderts, von echter Anmut und voll feiner Reize einer liebenswürdigen Geselligkeit, um derentwillen der Kehrreim in den Liedern bevorzugt

ist. Der Rhythmus ist beweglich und mannigfaltig, die Ausdrucksmittel des italienischen Stils sind im einzelnen reichlicher benutzt, fürs ganze aber der Liedstil gewahrt. Daß das bewußte künstlerische Absicht ist, bezeugt der Anhang von zwanzig Kanzonetten, in denen der italienische Stil kantatenartig übernommen ist, nur daß auch hier die strophische Wiederholung vorkommt. Vielleicht glaubte man auf diese Weise eine Verschmelzung des Deutschen mit dem Italienischen zu erreichen, das vom Dresdener Hofe bevorzugt wurde. Bevor aber diese fremde Richtung das Übergewicht erlangte, begegnen wir dem „ersten Klassiker des deutschen weltlichen Liedes", wie Kretzschmar Adam Krieger (1634—1666) genannt hat. Dieser Schüler Scheidts veröffentlichte im gleichen Jahre 1657, in dem er nach Dresden als Hoforganist berufen war, eine erste Sammlung von fünfzig deutschen „Arien", die bis auf die Hälfte der Singstimmen verloren gegangen ist, so daß wir von diesem allzu früh vollendeten Liedersänger nur die zehn Jahre später liegende zweite Sammlung von sechzig Arien besitzen. Die Texte stammen von Krieger, und auch durch sie hebt er sich von der Masse der Gleichzeitigen durch die Echtheit des Empfindens und den Charakter des wirklich Erlebten vorteilhaft ab. Aber als Musiker ist er weit bedeutender. Der Name „Arien" deckt hier große und kleine, einfache und verwickeltere Formen. Aber „die wirklichen Lieder, d. h. die Melodien, die für sämtliche Verse des Gedichts gelten, sind der wichtigste Teil, weil Krieger die Form des Liedes so planmäßig, so bewußt, zugleich aber auch so mannigfaltig und erfindungsreich nach dem Gesetz der Symmetrie entwickelt, wie es noch keiner seiner Vorgänger getan hat", wie es im 17. Jahrhundert auch nicht mehr erreicht wird. Dank der Durchführung eines ausgeprägten Hauptmotivs durch alle Abschnitte des Liedes, die hier zum ersten Male in poetischem Geiste erfolgt, sind diese Lieder so einprägsam. Ein feiner Geschmack bewahrt ihn vor jeder Übertreibung und so fühlen wir uns noch heute beglückt durch einen seelischen Reichtum, der von der schwerblütigen Elegie über alle Stufen von Scherz und Neckerei bis zum ausgelassenen dramatisch anschaulichen Humor reicht.

Aber auch hier treffen wir auf die italienische Unterströmung. Krieger bewahrt, wo er nicht eben die kunstvollere Kantatenform anstrebt, den eigentlichen Liedkern davor. Aber er entspricht diesem Zeitverlangen, indem er alle seine Lieder mit Nachspielen eines fünfstimmigen zum basso continuo hinzutretenden Streichorchesters schließt. Diese „Ritornelle" stehen unvermittelt neben dem Liede; wir möchten sie am liebsten als Fremdkörper weglassen, in der Entstehungszeit aber bereiteten gerade sie den Liedern den Weg zu den anspruchsvollen Kunstfreuden, beschleunigten aber auch den Sieg des eigentlichen Orchesterliedes. Bei Johann Pezel ist das Verhältnis noch ähnlich wie bei Krieger, aber Johann Theile (1646—1724) aus Naumburg, der Schöpfer des ersten Singspiels für die Hamburger Oper (S. 300) und einer „deutschen Passion", zieht schon 1676 in seinen „weltlichen Arien und

Kanzonetten" die Orchesterstimmen zur Begleitung des Gesanges neben das Cembalo heran. Dazu war er vielleicht durch das Beispiel des benachbarten Thüringers Georg Neumark (1621—1681) veranlaßt. Dieser ist noch heute bekannt durch den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten", mit dem er auch als Dichter unter die besten Vertreter des geistlichen Liedes gehört. Auch in seinen beiden Sammlungen „Poetisch und musikalisches Lustwäldchen" (1652) und „Fortgepflanzter Lustwald" (1657) sind die geistlichen Lieder die besten. Bei ihm ist das Orchesterlied dahin ausgebaut, daß die begleitenden zwei bis sieben Geigen- und Posaunenstimmen der Singstimme mindestens gleichberechtigt sind; ja die obere Geigenstimme hat der berühmte Gambenspieler sogar durchweg bevorzugt.

Kehren wir nach Sachsen zurück, so finden wir die zunehmende Hinneigung zum Italienertum. Die Anregungen der inzwischen in Dresden eingezogenen italienischen Oper wurden von den Mitgliedern der „Collegia musica" aufgenommen, die sich auf ihre gründliche Schulung viel zu viel zugute taten, als daß sie besondere Neigungen für Volkstümlichkeit hätten hegen können. Überdies entsprach diesem geselligen Zusammensein ja auch ein mehrstimmiges Musizieren. Und so finden wir in des Juristen Kaspar Horn „Musikalischen Tugendgedichten" auch die humoristischen Stücke mit dem schweren Apparat beladen und in eine Art Abhängigkeit von der italienischen komischen Oper geraten. Die Entwicklung vollendet sich bei Johann Krüger („Die musikalische Ergötzlichkeit" 1684) und Jakob Kremberg („Musikalische Gemüthsergötzung" 1689). Die Anwendung von Koloraturen und sonstigen italienischen Manieren wäre noch eher erträglich, wenn nicht der Nüchternheitsapostel Christian Weise zum bevorzugten Dichter geworden wäre. So mußte jeder innere Zusammenhang zwischen Wort und Melodie aufhören und es ist nur logisch, daß Kremberg seine Lieder auch ohne Text als reine Instrumentalstücke vorlegte. Das ist vorerst das Ende der sächsischen Schule für das deutsche Lied.

Auffallend gering ist der Anteil des sonst so musikalischen Thüringens am einstimmigen Kunstliede. Außer dem oben erwähnten Neumark stehen hier die beiden Ahle aus Mühlhausen. Der Vater Rudolf (1625—1673) ist vermutlich durch Rist dem Liedgesang zugeführt worden, während seine Kantorennatur mehr am Chore hängt. Jedenfalls bleibt die Singstimme in den durchweg geistlichen Liedern seines „Neugepflanzten thüringischen Lustgartens" (3 Teile, 1657—1661) unselbständig, weil sie als zu den Instrumenten kontrapunktierende Stimme empfunden ist. Der Sohn Georg (1651—1706) hat neben Apollo fast sämtliche Musen an die Unstrut bemüht, um in zahlreichen Sammlungen „Unstruhtischer Apollo", „U. Klio", „Erato" usw. und innerhalb lehrhafter Romane zahlreiche geistliche und weltliche Lieder anzubringen, deren frische Melodik an Krieger erinnert. Während sie der Gruppe der Orchesterlieder zugehören, finden wir in J. Ch. Görings „Liebesherzen-

Blümlein" (1645) eine Sammlung volkstümlicher Gedichte mit von überall hergeholten Melodien nach dem Hamburger Muster Voigtländers.

Zu dieser „parodistischen" Gruppe gehören auch die zahlreichen Gedichtsammlungen G. Trefflingers, des Verfassers des berühmten Hagestolzenliedes „Der Ehehasser", die uns nach Frankfurt führen. Man kann ihm nachrühmen, daß er sich die Melodien für seine „weltlichen Lieder" (1651) mit viel Kenntnis und Geschmack zusammengesucht hat. Aus dem gut angebauten Frankfurter Liederverlag nennen wir dann noch als charakteristische Sammlungen Heinrich Schreibers „Neuausgeschlagene Liebes- und Frühlingsknospen" (1664) und die das Studentenleben spiegelnde „Leukoleons Galamelite" (1671).

Viel bedeutsamer tritt, seiner musikalischen Überlieferung entsprechend, Nürnberg hervor. Siegmund Staden (S. 298) bringt im gleichen Jahre 1644 mit seinem geistlichen Singspiel „Seelewig" seine „Seelenmusik" heraus, deren vierstimmige Lieder „auch nur mit einer einzigen Stimme neben dem Basso ad organum gesungen werden können". In Wirklichkeit handelt es sich um verkappte einstimmige Lieder, die Vierstimmigkeit ist nur ein Gewand, durch das Staden seine innigen Trauer- und Trostweisen der Gewohnheit seiner Besteller anpaßte. Erasmus Kindermanns „Optianischer Orpheus" (1642) und „Musikalische Friedensfreud" (1650) führen dann ins ausgesprochene Orchesterlied, dem auch Johann Löhners „Geistliche Singstunde" und die „Fliegenden Blätter" von Paul Hainlein angehören. Während es sich hier ausschließlich um geistliche Lieder handelt, das weltliche Lied in der Stadt der lustigen Fastnachtsschwänke sonst überhaupt nur mit einer einzigen Sammlung Hamburger Stils (Enoch Gläsers „Schäferbelustigung", 1653) angebaut ist, wurde auch die letzte im 17. Jahrhundert gedruckte Sammlung weltlicher Lieder, Philipp Heinrich Erlebachs (1657—1714) „Harmonische Freude musikalischer Freunde" (1694) in Nürnberg verlegt. Der in Rudolstadt wirkende Komponist baut seine Lieder ganz nach italienischem Arienvorbild auf und erreicht hier zumal für den Ausdruck des Schmerzes und der Klage noch heute ergreifende Wirkungen.

Neben dieser Richtung aufs Künstlerische verfolgen Geistliche, wie J. M. Dilher und J. Chr. Armschwanger mit ähnlichen Mitteln wie Rist die Belebung des volkstümlichen geistlichen Liedes. In ihren Sammlungen stellen sie es frei, die Lieder nach allgemein bekannten Chorälen oder nach den beigegebenen neuen Melodien zu singen. In Armschwangers „Heiligen Psalmen" (1680) sind diese zum Teil so großzügig und schwungvoll, daß sich ihnen sicher vielseitige Gunst zugewendet hat. Die größte dieser Sammlungen ist J. Sauberts „Nürnbergisches Gesangbuch" (1676) mit 1160 Nummern, deren jede nach einem bekannten Choral gesungen werden kann, deren Mehrzahl aber auch neue Weisen beigegeben sind.

Hier im Bayrischen ist die Berührung mit den Katholiken so eng, daß

nun auch diese in die Liedkomposition eingreifen. An der Spitze steht der Kapuzinerpater Laurentius von Schnüffis (geb. 1633), der seine sieben Bücher mit dem aus seinem bürgerlichen Namen Martin durch Umstellung gewonnenen Namen Mirant zeichnet. Die Bücher haben großen Erfolg gehabt. In der Einkleidung der weltlichen Schäferpoesie gibt „Das Mirantische Flötlein“ (1682) die durch Christus vollzogene Erweckung der Menschheit aus dem Sündenschlaf. Auch wo Laurentius die Musik durch Parodien gewinnt, schöpft er aus der großen Literatur der modernen Monodie. Für seine „Mirantische Maultrommel“ (1695) und „Das Futter über die Mirantische Maultrommel“ hat er aber in dem Memminger Klosterpater Romanus Vötter einen Musiker von ganz ungewöhnlicher Selbständigkeit gefunden, dank dem diese Sammlung zum Besten gehört.

Das geistliche Lied stirbt in diesen letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts ab. Zuvor aber erreicht es noch die höchste Höhe durch Wolfgang Franck (1641, gest. nach 1695), der durch einige Jahre seines wildbewegten Lebens ein Hauptkomponist der Hamburger Oper war. Seine Bedeutung aber liegt in den Kompositionen, die er für des Hamburger Predigers Heinrich Elmenhorst „Geistreiche Lieder“ geschrieben hat (1681). Von den hundert Liedern der dritten Auflage (1700) stammen siebzig von Franck. Wir stehen hier „vor fertiger, reicher Musik, vor einer Kunst, die in ihrer Art ebenso klassisch ist, wie die der Bachschen Fugen und der Beethovenschen Sinfonien. Es sind Arbeiten eines Meisters, der die Form, ohne äußerer Stützen zu bedürfen, aus dem Geiste schafft“. Das ist eine urpersönliche Musik, die nirgends an Zeitmanieren anknüpft, aber doch alle Kräfte der zeitgenössischen Kunst in eigener Durchgeistigung enthält. Von besonderem Reize ist ein improvisatorischer Charakter; es ist, als ob der Komponist am Anfange erst noch suche und dann wie durch plötzliche Eingebung in die Höhe getragen werde. Für den Ausdruck der Bitte, der Sehnsucht und des Trostes braucht er keinen Vergleich zu scheuen. Kunst und Volkstum sind hier zur höchsten Einheit gediehen. Die schöne Ausgabe von zwölf Liedern durch Karl Riedel wird hoffentlich bald zu einer vollständigen ausgebaut. So stehen wir also am Ende unserer Wanderung durch das 17. Jahrhundert, wenigstens für das geistliche Lied, vor dem Siege der durch künstlerisches Können und Streben veredelten Volkstümlichkeit.

Im weltlichen Liede dagegen hatte der Mangel dieses künstlerischen Ernstes, wie er besonders durch die parodistischen Sammlungen gekennzeichnet wird, die volkstümliche Richtung bei den wahren Kunstfreunden um alle Gunst gebracht. Daher siegte einerseits das Orchesterlied, andererseits aber drang die allgewaltige Opernmusik auch immer mehr in dieses Gebiet hinein. Es häufen sich von jetzt ab die Sammlungen von Opernarien. Wir haben solche von den meisten Komponisten, die in der Geschichte der Oper genannt sind, und wenn man nach den gedruckten Sammlungen endgültig schließen

müßte, wäre im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts der volkstümliche Liedgesang in den besseren Liebhaberkreisen ganz verschwunden gewesen. Daß dem nicht so war, bezeugen die erhaltenen handschriftlichen Notenbücher, in die sich die Musikliebhaber eintrugen, was ihnen besonders lieb war. Da sehen wir denn, daß die besten Leistungen des Kunstliedes, so die Schöpfungen Adam Kriegers, sich eines zähen Daseins erfreuten. Auch die Studentenschaft hielt, wie bis in unsere Zeit hinein, an einmal erkorenen Liedern fest, wie das „Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius" beweist. Aber diese handschriftlichen Liederbücher bringen auch noch eine Bereicherung. Sie führen uns z. B. nach München, wo uns das Liederbuch der Kurfürstin Maria Antonia (1669—1692) erhalten ist. Es sind beinah hundert Lieder, die durchweg heiteren Geselligkeitscharakter tragen und vielfach den Einfluß des Volksliedes bezeugen. Zu einem guten Teil mögen die Texte auch Instrumentalstücken unterlegt sein. Jedenfalls bestätigt uns dieser letzte Einblick in das deutsche Singen des 17. Jahrhunderts, daß auch damals unser Volkstum nicht so schwach war, wie es nach dem offiziellen Gehaben der vornehmen und gebildeten Kreise scheinen könnte.

V. Die Gesangskunst

Da wir in diesem Buche die Musik nicht nur als Kunsterscheinung, sondern im größeren Zusammenhang ihrer kulturellen Bedeutung betrachten, müssen wir an dieser Stelle neben der schöpferischen auch der nachschaffenden Musik gedenken. Denn die Gesangskunst hat von der Mitte des 17. Jahrhunderts an durch viele Jahrzehnte hindurch für das Musikleben fast eine höhere Bedeutung gehabt, als der Kunstgesang. Ja, es ist soweit gekommen, daß die Gesangskunst jenem die Art des Schaffens vorgeschrieben hat, vor allem auf dem bedeutsamsten Schaffensgebiete der Zeit, in der Oper.

Noch viel ausschließlicher als diese ist die große Gesangskunst in Italien ausgebildet worden und das Sondergebiet der Italiener geblieben. Schon Caccini gibt seinen 1602 erschienenen „Nuove musiche" eine kleine Gesangschule bei. Schon er mußte gegen ein leeres Virtuosentum kämpfen, indem er die langen Passagen und selbständigen Kadenzen nur dann gelten lassen wollte, wenn sie mit der Vollendung einer Vittoria Archilei, der ersten Darstellerin von Peris „Euridice" ausgeführt würden. Caccini gibt ziemlich eingehende Anleitungen über Tonbildung, daneben über die Ausführung der Verzierungen, zumal des Trillers, endlich auch über die verschiedenen Vortragsarten, unter denen er den „stile nobile" am höchsten stellt, „in dem sich der Sänger vom Zwang des Taktes befreit und je nachdem der Sinn der Worte es erheischt, die Dauer der Noten bis um die Hälfte vermehrt oder verringert". Mit der Verbreitung des dramatischen Gesangs machte dann das Gesangsvirtuosentum gewaltige Fortschritte, zumal seit dem Erscheinen

der Kastraten, deren starke und biegsame Sopran- und Altstimmen der Zeitgeschmack in seltsamer Verirrung mehr als ein Jahrhundert lang den besten Frauenstimmen vorzog. An Kraft und Ausdauer waren die Stimmen der Kastraten allerdings den weiblichen überlegen.

Seit dem Beginn des 17. Jahrhunderts waren die Kastraten gelegentlich für den Kirchengesang verwertet worden, weil die geistige Schwierigkeit und die hohen Ansprüche an die musikalische und stimmliche Bildung, die von den großen Kompositionen gestellt wurden, von Knaben nicht zu erfüllen waren, den Frauen aber die Beteiligung am Kirchengesang verboten war. Schneller noch als in der Kirche, wo doch immer wieder die strengere Geistlichkeit sich gegen das Unwesen wandte, drangen die Kastraten ins Theater ein, und als Papst Innocenz XI. (1676—1689) den Frauen das Auftreten auf der Bühne verboten hatte, wurden sie hier bald ganz heimisch. So berichtet schon Doni in seinem 1647 erschienenen Buche „de praestantia musicae veteris“ von einem bedeutenden Kastratenvirtuosen, Vittorio Loreto. Aber Doni erhebt auch schon die Klage, die später fast alle Schriftsteller wiederholen müssen: „Überall sehet ihr jene verzärtelten Eunuchen, von denen ein einzelner mehr gewinnt als zehn Kantoren und Chormeister zusammen, die ihre Reichtümer nur zusammenraffen, um sie zu verprassen. Wie sie ihren Ruhm ausposaunen und alles andere verachten! Wie sie die gediegenen Musiker verlachen und die ganze musikalische Weisheit allein zu besitzen sich einbilden! Von ihren Sitten und ihrem Privatleben werde ich nicht sprechen, damit man nicht glaube, daß ich die Laster der einzelnen auf andere Unschuldige übertrage. Aber was vor aller Welt Augen geschieht, darf weder geleugnet noch entschuldigt werden.“

Das Publikum begeisterte sich schnell für die Leistungen dieser kunstfertigen und unermüdlichen Kehlen, die Klang und Biegsamkeit der Knabenstimme mit Kraft und Umfang der Männerstimme vereinigten.

Daß die Gesangskunst aber jetzt noch nicht einem äußerlichen Virtuosentum verfiel, dafür sorgten die Komponisten, die von Carissimi an über Scarlatti bis zu den letzten bedeutenden Meistern der neapolitanischen Oper immer auf die Erziehung eines guten Sängerstammes bedacht waren. Vor allem die Ausbildung des musikalisch viel feineren und schwierigeren Kammergesangs trug viel zur Veredlung der Gesangskunst bei. Die Sänger erhielten jetzt, zumal seitdem Fr. A. Pistocchi in seiner Schule zu Bologna mit dem Beispiel vorangegangen war, eine ganz gediegene theoretische Ausbildung, die neben Tonbildung, Vokalisation, musikalischer Deklamation und dramatischem Ausdruck auch die musikalische Theorie umfaßte. Die unbeschränkte Herrschaft über die Stimme war das Hauptziel der italienischen Gesangsschule. Sie ist die ideale Vorbedingung für eine seelenvolle Ausdruckskunst. Dieser sollte auch das Studium der Verzierungen, vor allem des Trillers, dienen. Bald freilich wurde aus dem Mittel der Endzweck. Die sorgfältige Deklamation der Textworte wurde zuerst preisgegeben. Die Entwicklung der musikalischen

Formen, z. B. der Arie mit der Wiederholung des ersten Teils, stand einer sorgfältigen Behandlung des Wortes entgegen. Am schlimmsten aber war, daß die Verzierungen in die Willkür des Sängers gestellt wurden. Selbst ein so gediegener Meister wie P. Fr. Tosi (etwa 1650—1724), einer der bedeutendsten Schriftsteller über Gesangskunst, meint, das Schönste, was einer, der das Singen versteht, hervorbringen und das Angenehmste, was ein Kenner hören kann, seien diese willkürlichen Veränderungen, weshalb ein Sänger auch mit allem Ernst darauf denken müsse, sich in der Kunst, sie geschickt zu erfinden, zu vervollkommnen. Denn dem Sänger diese Veränderungen oder gar die Kadenzen vorzuschreiben, erschien ebenso unmöglich, „als jemanden witzige Einfälle vorher auswendig zu lehren". So dauerte es nicht lange, bis die Aufgabe des Komponisten, zumal in den Arien, dazu herabsank, daß er dem Sänger die Gelegenheit zur Anbringung seiner Künste zu bieten hatte und so geradezu zum Handlanger des Virtuosen erniedrigt wurde.

Gerade auf diesem Gebiete der Gesangsvirtuosität feierten die Kastraten ihre fast beispiellosen Triumphe. Einer der ersten, die sich eines Weltrufs erfreuten, war Baltassare Ferri (1610—1680), den Rousseau als „einzigartig wunderbaren Sänger" feiert, um dessen Besitz sich die Souveräne Europas stritten und der noch nach seinem Tode von den Dichtern Italiens gepriesen wurde. Für die unerschöpfliche Kraft und Geläufigkeit seiner Stimme diene als Beispiel, daß er „in einem Atem die chromatische Skala durch zwei Oktaven hinauf und hinab sang mit einem Triller auf jedem Ton, und dies, obwohl ohne Begleitung, mit einer solchen Sicherheit der Intonation, daß, wenn man auf einem beliebigen Ton der Skala mit einem Instrument die Harmonie zu demselben angab, der betreffende Akkord in tadelloser Reinheit erklang." Von weiteren berühmten Sängern seien erwähnt Francesco Bernardi, genannt Senesino, der eines der gefeiertsten Mitglieder der unter Händel stehenden englischen Oper war, und Gaetano Maiorano, genannt Caffarelli (1703—1783), der sich ein so bedeutendes Vermögen ersang, daß er sich das Herzogtum Santo Dorato kaufen konnte. Der berühmteste von allen aber wurde der Neapolitaner Carlo Broschi, genannt Farinelli (1705—1782), der Schönheit der Stimme, technische Schulung und Gediegenheit des Geschmacks in gleichem Maße vereinigte. Zunächst allerdings soll er auch dem rohesten Virtuosentum gehuldigt haben; „aber eine Ermahnung Kaiser Karl VI. brachte," wie Burney in seiner musikalischen Reise erzählt, „eine glänzende Veränderung in seiner Singart hervor. Von der Zeit an vermischte er das Lebhafte mit dem Pathetischen, das Einfache mit dem Erhabenen, und auf diese Weise rührte er jeden Zuhörer ebenso wie er ihn in Erstaunen setzte." Sein Gesang muß in der Tat von einer geradezu wunderbaren Wirkung gewesen sein, denn als er 1736 nach Spanien kam, wurde er von der Königin mit einem Jahrgehalt von 40 000 Mark angestellt, um den an Melancholie leidenden König Philipp V. durch seinen Gesang zu er-

heitern. Das gelang ihm in solchem Maße, daß er des Herrschers Gunst gewann und einen bedeutenden Einfluß auf die Staatsgeschäfte erlangte, den er zu seiner Ehre niemals mißbrauchte. Auber hat diesen Sänger zum Helden einer seiner besten Opern gemacht.

Eine Folge der Vorliebe des Publikums für die Kastratenstimmen war, daß die Männerstimmen aus der italienischen opera seria fast völlig verschwanden. Wir haben früher ausgeführt, daß die komische Oper nachher die starken Wirkungen des Basses auszunutzen wußte. Auch die Frauenstimmen vermochten sich kaum zu behaupten. Indessen wußten sich die Frauen zu helfen, und es war die verkehrte Welt, daß sie nun durch Übernahme der Männerrollen glänzten. So erzählt Friedrichs des Großen Flötenlehrer Quantz von der Vittoria Tesi Tramontini aus Florenz: „Von Natur war sie mit einer männlich starken Kontrealtstimme begabt. Im Jahre 1719 zu Dresden sang sie mehrenteils solche Arien, als man für Bassisten zu setzen pflegte. Itzo (1725) aber hat sie über das Prächtige und Ernsthafte auch eine angenehme Schmeichelei im Singen angenommen. Der Umfang ihrer Stimme war außerordentlich weitläufig. Hoch oder tief zu singen machte ihr beides keine Mühe. Viele Passagien waren aber nicht ihr Werk. Durch die Aktion aber die Zuschauer einzunehmen, schien sie geboren zu sein; absonderlich in Mannsrollen: als welche sie zu ihrem Vorteile am natürlichsten ausführte." Zwei der berühmtesten Sängerinnen der ganzen Zeit waren Francesca Cuzzoni (1700—1770) und Faustina Bordoni (1693 bis etwa 1770), die Gattin des Komponisten Hasse. Die letztere glänzte vor allem durch ihre technischen Fertigkeiten, die erstere durch die Innigkeit und das Pathos ihres Vortrags. Die Einnahmen dieser beiden Virtuosinnen überschreiten selbst das, was heute unseren gefeiertsten Bühnensternen bezahlt wird. Ist dies, wenn man an die jämmerlichen sozialen Verhältnisse, in denen damals nach den endlosen Kriegszeiten fast alle Völker schmachteten, schon ein recht unerquicklicher Gedanke, so wird dieses Gefühl noch verschärft, wenn wir von der Roheit und Sittenlosigkeit dieser gefeierten Bühnengrößen vernehmen. Vor allem war die Cuzzoni, nach des oben erwähnten Quantz Ausspruch, „von Charakter ein wahrer Drache". Sie hat, außer durch ihre wahnwitzigen Ausschweifungen, ihr Andenken auch durch die Ermordung ihres Gatten befleckt. Nur ein Kraftmensch wie Händel vermochte gegen die launenhafte Tyrannei solcher Bühnenherrscherinnen aufzukommen. Als sie in seiner Oper „Ottone" eine ihm besonders wertvolle Arie durchaus nicht singen wollte, da packte er sie mit den Worten: „O, ich weiß sehr gut, daß Sie eine wahre Teufelin sind, aber ich werde Sie fühlen lassen, daß ich als Dirigent Beelzebub bin, der Meister aller Teufel" und hielt sie zum Fenster hinaus, indem er sie hinabzustürzen drohte, falls sie nicht augenblicklich die Arie sänge. Das half. Aber verhindern konnte auch Händel nicht, daß einige Jahre später, als in seiner Oper die Cuzzoni gleichzeitig mit der Faustina sang, die Rivalität der beiden

Nebenbuhlerinnen nicht nur die ganze Zuhörerschaft aus Rand und Band brachte, sondern daß sich auch die Künstlerinnen selbst auf der Bühne gelegentlich in die Haare gerieten. Daß die Cuzzoni, wie so manche der anderen bedeutenden Virtuosinnen, gegen Ende des Lebens in die dürftigste Lage geriet und durch Anfertigen von Knöpfen sich ihren Unterhalt verdiente, muß hier auch noch erwähnt werden. Denn ich erzähle diese Anekdoten nicht um ihrer selbst willen, sondern weil sie am deutlichsten den im Grunde recht niederen Stand dieser äußerlich so glänzenden Kunst aufzeigen.

Die Blütezeit dieses Gesangsvirtuosentums war wenigstens für Deutschland und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorbei. Händel, Bach und Gluck hatten die Musik zu solcher Bedeutung erhoben, daß die ausführenden Kräfte dahinter zurücktraten. Nur in Italien hielt die Bevorzugung des Virtuosentums an. Von dort kommen ja auch heute noch die wenigen Vertreter dieser jetzt mehr als Kuriosität wirkenden Kunst. Des Kastratentums wurde man auch hier mit dem erwachenden Gefühl für das Verwerfliche desselben überdrüssig und fand einen Ersatz in den Falsettisten, d. h. männlichen Sängern, deren Stimme ausschließlich für den Falsettgebrauch ausgebildet wurde. Aber seine Vormachtstellung in der Musik hat Italien doch gerade durch die Bevorzugung des Virtuosentums und die daraus folgende Einseitigkeit und Äußerlichkeit seines musikalischen Schaffens eingebüßt.

Über den entstellenden Auswüchsen dürfen wir aber die Schönheit des Stammgewächses nicht vergessen. Es gab auch in dieser Zeit nicht nur Virtuosen, sondern auch echte Künstler. Vor allem aber war die Gesangskunst und das Verständnis für sie zu einem Gemeingut der gebildeten Musikliebhaber geworden. Die Kammerkantate wendete sich doch vor allem an die Liebhaber, ebenso in Deutschland das begleitete Lied. Die hohen Auflagen dieser Liederbände beweisen, wie weite Kreise diesen Aufgaben gewachsen waren. Dabei ist, was z. B. die Keiserschen Kantaten vom Liebhaber verlangen, „soviel, daß man mit ihnen die ganz überwiegende Mehrzahl unserer Berufssänger männlichen und weiblichen Geschlechts etwas erschrecken würde. Nimmt man hinzu, daß auch im rein Kompositorischen der Schöpfer bei der Niederschrift der Melodie mit einer verzierenden Ergänzung und rhythmischen Belebung durch den Sänger rechnen durfte, daß für die Begleitung Vertrautheit mit der Generalbaßlehre unerläßlich war, so blicken wir Heutigen mit Neid auf dieses echte Liebhabertum. Seiner künstlerischen Gediegenheit ist es zu danken, daß unsere große musikalische Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts einen so wohl vorbereiteten Boden fand, der die Früchte der kühnsten Aussaat schnell reifen ließ.

Fünftes Kapitel

Die Instrumentalmusik

I. Von Art und Bedeutung der Instrumentalmusik

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß als charakteristischste und von vornherein zur größeren Form entwickelte Erscheinung am Beginn der neuzeitigen Musik das Musikdrama steht. Haben wir doch als das Wesen dieser neuzeitigen Musik gegenüber der mittelalterlichen die Aussprache der individuellen Persönlichkeit kennen gelernt. Die Musik hätte, um das zu erreichen, doch eigentlich zuerst den Charakter des persönlichen lyrischen Bekenntnisses annehmen müssen. Dagegen bedeutet alles Dramatische bereits wieder eine Objektivierung. Der Musiker tritt, in je höherem Maße er Dramatiker ist, mit seiner Persönlichkeit hinter den Gestalten zurück, deren Erleben er vor uns darstellt; und mag auch in dem Leben und Empfinden der auf der Bühne handelnden Personen eine noch so reiche Verschiedenheit von Individualitäten vorhanden sein, es braucht doch nicht eine einzige derselben sich so mit der des Künstlers zu decken, daß er sich und sein Verhältnis zur Welt geben kann, indem er wahrhaft einen dieser Charaktere sich vor uns ausleben läßt. Als zweites kommt hinzu, daß die Oper ihrer ganzen Art nach Gesellschafts- und Massenkunst ist. Zu ihrer Verwirklichung bedarf es einer großen Zahl Mitwirkender, und zwar sind diese nicht bloß vermehrte Werkzeuge in der Hand eines Künstlers, sondern treten als selbständige geschlossene Faktoren auf. Ja, das Musikdrama erlebt seine volle künstlerische Gestalt erst im Beisein einer großen Zuschauermenge. Das gefüllte Theater ist eigentlich ein mitwirkender künstlerischer Faktor, es ist es in geradezu brutaler Weise in der älteren italienischen Oper, deren ganze formale Zustutzung darauf Rücksicht nimmt, daß das im Theater versammelte Volk im Grunde nicht gekommen ist, um ein Kunstwerk zu genießen, sondern daß die versammelte Masse eine gesellschaftliche Vereinigung darstellt, zu deren Unterhaltung die Bühnenaufführung beiträgt. Eine ideale, an das Griechentum erinnernde Einigung von Bühne und Volk zum Gesamtkörper erstrebt dagegen Bayreuth, vermag sie aber bei den internationalen und kapitalistischen Kunstbedingungen leider noch nicht voll zu verwirklichen.

So erkennen wir, daß das Musikdrama, oder sagen wir besser die Verbindung von Musik und Drama, nicht oder nur in Ausnahmefällen die Form sein kann, in der sich der Geist der Neuzeit musikalisch auszusprechen vermag, und es ist ganz sicher, daß diese Kunstform trotz ihrer Geeignetheit

zu öffentlichen Festen nicht diese schnelle Verbreitung gefunden haben würde, wenn nicht in ihren Rahmen der neue monodische Gesangstil eingeschlossen gewesen wäre. Dieser einstimmige Gesang mit Instrumentalbegleitung entsprach durchaus den neu erwachten Bedürfnissen, und wenn er im Musikdrama mehr dazu verwendet wurde, die Leidenschaften und Stimmungen der von einer Dichtung aufgestellten Charaktere zu vermitteln, so war doch in ihm dem Musiker gleichzeitig das geeignetste Aussprachemittel persönlicher lyrischer Empfindungen gegeben. Dazu war freilich notwendig, daß die instrumentale Begleitung genau den entgegengesetzten Weg geführt wurde, den sie in der Oper von vornherein einschlug, daß sie also anstatt auf eine stete Bereicherung und Vergrößerung des orchestralen Körpers nach einem Mittel strebte, wo der Einzelne imstande war, das ganze musikalische Ausdrucksgebiet zu beherrschen und zu vermitteln. Wir erkennen als Ziel des Weges das Lied mit Klavierbegleitung, wie es von den Meistern des Lyrikervolkes, des deutschen, dem die persönliche Aussprache seines innigsten Empfindens am meisten Bedürfnis ist, zur Vollendung gebracht wurde. Aber der Weg dahin war noch weit und wurde, wie im vorangehenden Kapitel dargetan wurde, nur schwer gefunden.

Vielleicht hat diese auffällige Erscheinung, daß man das doch im Grunde so naheliegende Lied nicht leichter und schneller fand, ihren tiefsten Grund darin, daß eine so völlige Umwälzung in den innersten Lebensbedingungen einer Kunst, wie sie die neuzeitige Musik gegenüber der mittelalterlichen bedeutet, wenigstens zunächst auch eine völlig neue Aussprachweise verlangte, die frei war von aller Belastung durch überlieferte Bedeutungen aus früherer Zeit. Musikdrama und Lied aber sind Formen der Verbindung von Wort und Ton, in der sich die Musik bis jetzt immer bewegt hatte. Wenn es aber zur künstlerischen Entwicklung der Musik notwendig gewesen war, daß die innige Verbindung des Musenkunstwerks der Griechen gelöst werden und die darin vereinigt wirkenden Künste erst allein ihre Fähigkeiten ausbilden mußten, so war es doch innere Notwendigkeit, daß dieser Weg auch zu Ende gegangen wurde. Noch hatte die Musik niemals ihre Kraft für sich ganz allein in größeren Kunstwerken erprobt. Wenn wir auch fühlen, daß die polyphonen kontrapunktischen Schöpfungen zumal der Niederländer innerlich vielfach Instrumentalmusik darstellen, so waren sie doch mit dem Wort verbunden; vor allem aber blieben sie bedingt durch die Möglichkeiten der dabei aufgebotenen Instrumente: der Menschenstimmen. Wir verstehen es leicht, daß die Komponisten, sobald sie für die Menschenstimme zu schreiben hatten, unwillkürlich in die Abhängigkeit der nun seit mehr als einem Jahrtausend hoch entwickelten künstlerischen Gesangsmusik des Mittelalters gerieten und es ihnen nicht gelang, aus ihrem innersten subjektiven Vermögen heraus das bisherige Verhältnis zu ändern. Wenn wir uns dabei noch vergegenwärtigen, daß das 17. Jahrhundert, in dem dieser Wandel vor

sich ging, überhaupt keine bedeutenden Lyriker in den an der Musikentwicklung beteiligten Ländern hervorgebracht hat, leuchtet uns noch leichter ein, daß die scheinbar zunächst liegende Form der musikalisch subjektiven Aussprache, das Lied, in einer der neuen Zeit entsprechenden Form nicht gefunden wurde und darum auch für diese wichtigste Linie der Entwicklung keine Bedeutung gewann.

Dagegen brauchen wir nur zu sehen, wie ein völlig im kontrapunktischen Stile der Vergangenheit gehaltenes Werk durch die Übertragung auf Instrumente im Charakter umgewandelt wird, wie dann die Instrumentalisten sich alsbald von den der Menschenstimme gestellten Bedingungen befreit fühlen und die in ihren Instrumenten liegenden Möglichkeiten auszunutzen streben, damit aber dann fast unwillkürlich etwas dem alten Wesen Fremdes schaffen, um zu erkennen, daß die Instrumentalmusik die berufene musikalische Ausdrucksweise des neuzeitigen Fühlens war. Man könnte einwerfen, daß diese Art der Instrumentalmusik, bei der die verschiedenen Gesangsstimmen verschiedenen Instrumenten übertragen wurden, ja bereits im Mittelalter geübt worden war, ohne daß sie für eine besondere Entwicklung fruchtbar geworden wäre. Aus demselben Grund, wie für die Schöpfung des monodischen Stils das Singenlassen einer einzigen Stimme unter instrumentaler Begleitung aller übrigen die Lösung nicht hatte schaffen können. Nicht daß man Gesangswerke auf Instrumente übertrug, war das Entscheidende, sondern daß man die Eigenart und die Sonderbedingungen dieser Instrumente gegenüber denen der Menschenstimme betonte und auszunutzen wagte, daß man erkannte, daß Instrumentalstil etwas anderes sei als Gesangsstil.

Diese Einsicht ist ja gewiß in hohem Maße durch die orchestrale Begleitung der Oper gefördert worden, und wir haben gehört, wie bereits Monteverdi die Charakterisierungsmöglichkeiten der Instrumente auszunutzen wußte. Aber diese Orchestermusik konnte zunächst eine Lösung nicht bringen. Sie strebt von Natur eine stete Vergrößerung der Zahl der Mitwirkenden, eine neue Art des polyphonen Spiels an. Auf diesem Wege wäre die Instrumentalmusik wenigstens der Einseitigkeit verfallen, und dann hätte in ihr der geistige Gehalt der Neuzeit nicht erschöpft werden können. Erst mußte es gelingen, die Instrumentalmusik zum Ausdrucksmittel des der Neuzeit allein und besonders eigenen Musikbedürfnisses zu machen: zur Verkünderin des persönlichen seelischen Erlebens des Einzelnen. Mochten in späterer Zeit die Formen musikalischer Mitteilung wieder einen noch so großen Umfang annehmen, — daß die Musik subjektive Innerlichkeitskunst wurde, daß sie das rein und nur Persönliche aus dem tiefsten Seelenleben des einzelnen ausschöpfen konnte, war nur dann möglich, wenn auch die Reproduktion des musikalischen Kunstwerks in das technische Ausführungsvermögen des einzelnen gelegt wurde. Immer wieder müssen wir uns

gegenwärtig halten, daß das lebendige musikalische Kunstwerk erst durch das Zusammenwirken von Produktion und Reproduktion entsteht. Aber nur wenn diese Reproduktion den Kräften des Einzelnen erreichbar wurde, wenn dieser einzelne die Welt der Töne nicht nur in seinem schöpferischen Geiste bewegen, sondern auch mit seinen körperlichen Kräften erklingen lassen konnte, durch sich und für sich allein, war für die neue Musik etwas geschaffen, was die Welt bisher nicht gekannt hatte.

Wir können das nicht scharf genug auseinanderhalten. Diese Scheidung der geistigen Grundbedingungen ist um so notwendiger, als nachher in der Entwicklung die verschiedenen Bahnen wieder zusammenlaufen. Die ungeheuere Bedeutung dieser Übertragung der Ausführbarkeit auf den einzelnen äußert sich aufs schlagendste auch in rein formaler Hinsicht. Solange die verschiedenen Stimmen eines polyphonen kontrapunktischen Satzes verschiedenen Instrumenten übertragen wurden, so daß also einfach jede Menschenstimme durch ein Instrument ersetzt wurde, war eine innere Wandlung in der Bauart des Instrumentalstils nicht notwendig. Sobald dagegen ein derartiges Kunstgebilde auf ein von einem einzelnen zu spielendes Instrument, auf die in dieser Hinsicht recht unvollkommene Laute oder das zu einer ungeahnten Bedeutung emporwachsende Klavier übertragen wurde, erheischten hier die körperlichen Bedingungen in der Hand des Spielers eine Anpassung des Stils. Das reichste und ausgiebigste Orchester hätte keine völlige Umwandlung in der kontrapunktischen Schreibweise herbeizuführen brauchen. Es hätte schließlich — wir können das ja an den modernsten Werken sehen — nur zu einer viel verzweigteren Polyphonie führen müssen, weil man jetzt nicht mehr bloß vier-, acht-, oder wie die Venezianer es gern taten, sechzehnstimmig zu schreiben vermochte, sondern eine beliebige Zahl von musikalischen Linien gegeneinander führen konnte. Das farbige musikalische Element im Orchester hätte diese Entwicklung noch befördert, da durch die Verschiedenheit der Farbe die Stimmentrennung deutlicher zu machen war. So wurde die mehr vertikale Schreibweise gegenüber der horizontalen nicht durch das Orchester, sondern durch das dem einzelnen gehörige Instrument, das Klavier, zum Siege geführt.

Dabei wurde ein instrumentaler Mangel des Klaviers von höchster Bedeutung, nämlich die Farblosigkeit. Die Orgel ist ihrem Wesen nach ein polyphones Instrument, ein Körper mit vielen Munden, weswegen dieser eine Körper mehrstimmig singen kann. Das Klavier dagegen steht den übrigen Instrumenten gegenüber, wie der einzelne Mensch der Gesamtwelt: es umfaßt die gesamte Tonwelt genau so gut wie das riesige Orchester, wie eben auch der Einzelmensch eine Welt im Kleinen ist. Aber gegenüber der unendlichen Vielfarbigkeit, den durch die Zusammensetzung aus einer Masse von einzelnen gewährten inneren Bewegungs- und Verschiebungsmöglichkeiten des Orchesters ist das Klavier nach Farbe und Gestalt einseitig. Der Einzel-

mensch in seinem Verhältnis zur Gesamtwelt erscheint mir deshalb auch als höchste Lösung der größten Kunstform, zu der das Klavier als mitwirkend herangezogen wurde, des Klavierkonzertes. Nicht umsonst wollte Beethoven Konzert mit Tonwettkampf verdeutschen; in seinem „Dichten in Tönen" bedeutete das ein Wettkampf zwischen der Welt des einzelnen und der Gesamtwelt. Nur im langsamen Satze des Es-dur-Konzerts hat er diesen Gedanken völlig in Kunst umgesetzt, und außer ihm hat nur Joh. Seb. Bach in seinem D-moll-Konzert dieses Verhältnis verkörpert. Daß aber dies so naheliegend und geistig geradezu gebotene Verhältnis des Klavierkonzerts in der Regel nicht ausgenutzt wurde, daß das Klavier dabei gewöhnlich nur als ein Instrument mehr dem Orchesterkörper eingegliedert oder ihm bloß rein musikalisch formal gegenübergestellt ist, das zeigt schon, wie sehr die verschiedenen Entwicklungswege, die die Musik in dieser so unendlich vielgestaltigen Zeit einschlug, sich nachher begegneten, vereinigten und in ihrer Sonderart verwischt wurden. Die Gleichartigkeit der Mittel war vielfach so groß, daß man aus ihr allzuleicht auf eine Gleichartigkeit der Ziele schloß. Um so wichtiger ist es, daß wir uns gerade hier, wo die Ausgangspunkte aller dieser Wege sind, über ihre Verschiedenheit klar werden; denn in dieser Verschiedenheit liegt der Urgrund und die beste Erklärung für die spätere Vielgestaltigkeit unseres musikalischen Lebens; und manches, was darin seltsam anmutet, erklärt sich dem leicht, der einmal vom Ziele die Straße der Entwicklung rückwärts schreitet und dort, wo sich diese Straße in Pfade zerteilt, jeden einzelnen derselben zu Ende geht.

Als für die Entwicklung bedeutsamste Gruppen der Instrumentalmusik ergeben sich die für Soloinstrumente und für Orchester.

Der Orchesterstil schließt sich zunächst getreu an den kontrapunktischen Vokalstil an. Der Unterschied besteht nur in der Verschiedenheit der ausführenden Stimmen; musikalisch wird sie dadurch wertvoll, daß die Instrumente in Beweglichkeit und Tonumfang vielfach der Menschenstimme überlegen sind. Diese erste Form der Orchestermusik reicht in die Zeit der Herrschaft der vokalen Polyphonie zurück und erscheint z. B. bei den Venezianern als glänzende Ergänzung derselben. Dem Geiste der gleichen kontrapunktischen Polyphonie war auch jenes ältere Zusammenwirken von Instrumenten und Singstimmen entsprungen, das die Eigenart der frühflorentinischen Musik bildet.

Ein zweiter, zunächst sehr bescheidener Orchesterstil entwickelt sich nach der Erfindung des einstimmigen Gesangstils aus der Begleitung von Gesängen. Die Oper und die Kammerkantate erweisen sich hier als besonders fruchtbar. Da diese Orchestermusik in Verbindung mit Gesang auftritt, dient sie weniger zur selbständigen instrumentalen Aussprache musikalischer Gedanken. Die wichtigste Förderung, die der Orchesterstil hier erfährt, ist die Erkenntnis der Charakterisierungsfähigkeit durch den Farbenreichtum des Orchesters. Gegenüber der mehr auf das Führen einzelner Stimmen ge-

richteten Art des zuerst genannten Orchesterstils, faßte der zweite das Orchester nicht individualisierend, sondern als Begleitungsinstrument auf, das die harmonische Unterlage zu einer individualisierten Singstimme bietet.

Die Begrenztheit dieser beiden Orchesterstile liegt weniger im Formalen, als im Geistigen. Diese Polyphonie ist Ausdrucksform einer Vielheit, nicht Sprache eines einzelnen. Die mittelalterliche kontrapunktische Polyphonie bleibt fast immer im Musikalisch-formalen stecken, weil die Gedankenprobleme zu einfach sind, weil vor allem der Widerstreit der Gedanken fehlt. Die Messe ist immer das Gebet, das Bekenntnis einer gleichgestimmten Vielheit. Man denke dagegen an die Polyphonie in Bachs „Passionen", wo die Chormassen geistig gegeneinander kämpfen, wo die Christenheit anbetet und feiert, während die Judenschaft ihr „Kreuzige" brüllt. Da die Polyphonie so Sprache der Vielheit ist, hat sie etwas Objektivierendes, geradezu Dramatisches. Zahllose Kantaten Bachs, der der Oper völlig fern geblieben ist, haben einen gewaltigen dramatischen Zug in sich. Zum Bekenntnis des Innenlebens des einzelnen eignet sich die Polyphonie nur unter Umständen, die man am schönsten in Beethovens Sonaten studieren kann, wenn er zwei Stimmungen gegeneinander ankämpfen läßt. Aber der polyphone Stil ist hier nur ein Ausdrucksmittel innerhalb eines viel weiteren und vielfältigeren Instrumentalstils, an dem ganz andere Mächte noch mitbilden mußten. Beethovens Sinfonien sind auf der Linie eines noch so weit entwickelten bloß polyphonkontrapunktischen Orchesterstils nicht denkbar. In der orchestralen Polyphonie liegt immer noch ein Gefühl individualisierter Menschenstimmen. Deshalb ist die polyphone Schreibweise in der sinfonischen Dichtung wieder stärker geworden, weil in ihr die Instrumente als Charaktere auftreten.

Auch für den zweiten der ursprünglichen Orchesterstile, den begleitenden, haben es erst Komponisten der neuesten Zeit versucht, das mit dem Gesang zur höheren Einheit verbundene Orchester als selbständige geistige Welt auszunutzen. Selbst in Richard Wagners Musikdramen ist dieses Verhältnis noch nicht völlig erreicht. In formaler Hinsicht wohl, aber nicht in geistiger. Denn selbst wenn das Orchester durch die Verarbeitung früherer Leitmotive zu dem auf der Bühne Gesungenen Gedanken hinzubringt, so sind diese doch durch das gesungene Wort angeregt oder eine Berichtigung und Ergänzung dazu. Man nehme z. B. Siegfrieds Erzählung von seinen Jugendtagen aus der „Götterdämmerung". Die Erzählung selbst ist knapp und dürftig; sie enthält eigentlich nur die Darstellung der Ereignisse, wie sie dem beengten Blick des sie Erlebenden erscheinen. Das Orchester aber führt die knappe Zeichnung aus, gibt ihr Farbe und Leben. Durch die Verarbeitung der wichtigsten Leitmotive aus den früheren Ringdramen erfahren wir, was Siegfried selbst gar nicht ahnt: das Eingreifen der göttlichen Welt in seine Entwicklung und umgekehrt seine Bedeutung für die Schicksale der Welt. Aber immerhin, so bedeutsam das „begleitende" Orchester hier eingreift, — es

bringt doch nichts eigentlich Neues zum geistigen Inhalt; wir haben das, was es berichtet, an früheren Stellen des Werkes bereits durch das Wort erfahren; sein geistiger Inhalt liegt auf der gleichen Linie, wie der des auf der Bühne gesungenen Wortes; das Orchester dient nur zur Vertiefung, Verstärkung und damit Bereicherung, nicht aber zur Vermehrung und Erweiterung des Inhaltes der Dichtung. In dieser Hinsicht bedeutet eines der nachwagnerischen Musikdramen einen Fortschritt über das auch hier geltende Vorbild des Meisters. „Die Feuersnot" von Richard Strauß, gegen die ich gerade aus geistigen Gründen die stärksten Bedenken hege, weist zweifellos eine Bereicherung des geistigen Ausdrucksvermögens im musikdramatischen Stile auf, indem hier die in der großen Chormusik eines J. S. Bach in herrlichster Weise geübte vergeistigte Kontrapunktik auf das Musikdrama übertragen wird. Strauß erreicht das dadurch, daß er an die Stelle der Parallelbewegung zwischen Orchester und den auf der Bühne gesungenen Vorgängen eine Gegenbewegung einführt. Wenn oben von sittlicher Entrüstung getragene fromme Reden oder inbrünstige Liebesbeteuerungen gesungen werden, bringt das Orchester durch die Verarbeitung gemeiner oder derber Motive eine Reihe von Unterströmungen im Empfinden und Nebengedanken zum Ausdruck, die tatsächlich etwas ganz Neues in die Handlung des Dramas heineintragen. Ob wir uns des hier vorliegenden Einzelfalles freuen können oder nicht, ist gleichgültig; die Möglichkeit dieser erweiterten Ausnutzung der orchestralen Begleitung im Musikdrama ist jedenfalls erwiesen. Freilich gehört zur Lebensfähigkeit aller Kunst vor allem Verständlichkeit. Einer so gearbeiteten Partitur werden aber immer nur wenige zu folgen vermögen, erst recht, wenn es sich um ernste Ziele und nicht um die immer billige Ironisierung des Feierlichen oder Erhabenen handelt.

Die hier geschilderte Entwicklung des begleitenden Orchesterstils liegt weit ab von den in seinen Anfängen liegenden Entwicklungsmöglichkeiten; sie wurde überhaupt erst möglich, nachdem das Orchester zum willfährigen Instrument des Komponisten geworden war, worauf dieser nach seinem Belieben spielte.

Diese dritte für die Entwicklung bedeutsamste Auffassung des Orchesters ist auf dem Wege über das Soloinstrument entstanden, genauer über Orgel und Klavier. Denn die ihrem Wesen nach einstimmigen Instrumente — also alle Blasinstrumente, aber auch im großen und ganzen die Violine — entsprechen der einzelnen Menschenstimme und reichen, auch wenn sie umfangreicher und beweglicher sind, ebensowenig zu kunstvolleren musikalischen Gebilden aus. Diese Soloinstrumente kommen, wie die Stimme, über die Linie nicht hinaus. Man kann auf der Geige ergreifende Weisen singen und für den Ausdruck eines elementaren Empfindens reicht sie dem Zigeuner wie dem Virtuosen ebensogut aus, wie ein einstimmiges unbegleitetes Volkslied völlig unser Leid und Freud auszudrücken vermag. Aber die Menschheit hat

nicht umsonst um die Mehrstimmigkeit in der Musik unablässiger gerungen, als um irgendeine andere Fähigkeit in allen anderen Künsten. Die Musik als Kunst beginnt eben erst, wo die Gestaltung der Form ein inneres Gesetz erheischt. Dieser Fall trat, wie wir früher (V. Buch, 1. Kap.) gesehen haben, bereits mit der Zweistimmigkeit ein; daß mit dem Hinzutreten weiterer Stimmen die kontrapunktische Polyphonie bald mehr zu einer Wissenschaft der Gesetze, als zu einem freien künstlerischen Schaffen wurde, ist ebenfalls ausgeführt worden. Vergegenwärtigen wir uns nochmals, wie die Mehrstimmigkeit dadurch entstand, daß ein zweiter und dritter Sänger zu der vom ersten gesungenen Melodielinie eine zweite und dritte auszuführen strebte. Die ganze kontrapunktisch polyphone Kompositionsweise von den ersten rohen Versuchen bis zu den verkünstelten Gebilden der 48stimmigen Chöre der römischen Kirchenmusik (vgl. VI. Buch, Kap. 8) zeigt diese Art des Neben- und Gegeneinanderführens von Linien. Der Komponist sieht dabei gleichsam hinter jeder Melodielinie das menschliche Individuum, das sie ausführt. So kunstreich, so mühsam ausgeklügelt die spätere Kontrapunktik wurde, im innersten Wesen behielt sie immer etwas von dem ursprünglichen Improvisationscharakter, daß einer gegen eine gegebene Weise eine andere zu singen strebte.

Nur wer sich so in den Geist dieser Kompositionsweise, die uns Heutigen am ehesten aus einer Fuge lebendig wird, zu versenken strebt, vermag die völlige Umwälzung zu ermessen, die durch die begleitete Monodie herbeigeführt wurde.

Der neue Musikstil bedeutet eine Vergeistigung des musikalischen Schaffens, eine Befreiung des kompositorischen Denkens von der Zahl der reproduzierenden Kräfte. Der Komponist sieht nicht mehr eine bestimmte Zahl von Sängern, von Töne hervorbringenden Munden vor sich, deren jeder eine Tonreihe zu singen hat, wodurch ein Nebeneinander von Tonlinien entsteht, die der Tonsetzer auf kunstvollen Windungen zu einem bestimmten Punkte hinführt. Für den neuzeitlichen Komponisten ist die ganze Tonwelt einfach Arbeitsmaterial. Wie der Bildhauer in den Ton hineingreift, seine Massen bald reichlicher schichtet, bald spärlicher anlegt, hier alles zusammenwuchtet, dort nach einer völligen Auflösung des Materials strebt, wie er knetet, bosselt, dort hinzufügt, hier wegnimmt, bis endlich die Gestalt dasteht, die sein Auge ersah, — so arbeitet auch der heutige Musiker. Auch vor seinem geistigen Auge steht ein künstlerisches Gebilde da. Nun greift er in die Tonmasse hinein und strebt mit ihr zu gestalten. Bald wuchtet er mit gewaltigen Akkorden, häuft die klingenden Massen, dann wieder weckt er die zartesten Stimmen sphärischer Klänge. Aus der ganzen Welt der Töne gestaltet er so sein Tonwerk. Erst in zweiter Linie steht ihm, wer das Werk ausführt. Das ist ihm beinahe so, wie dem Bildhauer die Frage, ob sein Werk in Marmor, Bronze, Holz, Sandstein ausgeführt wird. Menschenstimmen, Instrumente sind für den Tonschöpfer der Neuzeit weiter nichts als eben Instrumente, Ausführungs-

mittel. Für den Vertreter der älteren kontrapunktischen Polyphonie waren die Menschenstimmen (oder als deren Vertreter Instrumente) das Material, aus dem das Tonwerk geschaffen wurde; für den neuzeitlichen Komponisten ist das Material losgelöst von den Trägern und Erzeugern der Töne, es ist eine geradezu geistige Masse. Träger und Erzeuger der Töne kommen erst nachher, um dem geistig fertigen Tonwerk den Körper der Erscheinung zu geben.

Es braucht nicht erst versichert zu werden, daß dieser völlige Wechsel im Verhältnis des Komponisten zur Tonwelt sich nur allmählich vollzog; daß zwischen dem Tonsetzer alten Stils, der eine Aufgabe darin sah, einigen gleichzeitig singenden Sängern zu erträglichen Tonabständen zu verhelfen und einem Beethoven, der die tiefsten Probleme seines weltumfassenden Erlebens in Tönen dichtete, tausend Abstufungen sind.

Diese geistige Auffassung des musikalischen Schaffens, die Loslösung der Vorstellung der Tonwelt von den tonerzeugenden Instrumenten ist am stärksten gefördert worden durch das Klavier. Ich habe schon oben gesagt, daß Klavier und Orgel die gesamte Tonwelt in den technischen Machtbereich des Einzelnen stellen, auch bereits angeführt, daß die Orgel gegenüber dem einfarbigen Klavier immer noch einen polyphonen Charakter hat. Nicht umsonst gehört die Fugenliteratur der Orgel. Wer je an der Orgel gesessen hat wird bestätigen, daß man die verschiedenen Registerstimmen geradezu als Individuen empfindet. Dem Klavier gegenüber ist das unmöglich. Man übt ja auch hier ein polyphones Spiel, aber diese Polyphonie ist vergeistigt. Überhaupt ist die ganze Charakterisierungskunst auf dem Klavier geistiger Art, liegt nicht in der Farbe oder der Art des Tones. So seltsam es gegenüber dem unsagbaren Mißbrauch, der mit dem Klavierspiel getrieben wird, klingen mag, es ist doch Tatsache, daß das Klavier die vergeistigtste Art des Musizierens ermöglicht. Kein Instrument ist unpersönlicher, unsinnlicher; kein anderes so durchaus und nur gehorsame Maschine unter den Händen des Spielers, der im Gegensatz zu allen andern Instrumentalisten kein persönliches Verhältnis zum einzelnen Instrument gewinnt. Es ist, als gäbe es hier keine Individuen, sondern nur eine Gattung. Auf dieser Eigenart — man müßte streng genommen eher sagen Charakterlosigkeit — beruht ein unschätzbarer Vorteil. **Das Klavier setzt der Phantasie keine Grenzen.** Nur einen verhältnismäßig kleinen Teil der für Klavier geschriebenen Musik unserer Großen empfinden wir als ausgesprochene Klaviermusik, das meiste als Musik schlechthin. Der Geiger wird weder sich noch seinen Zuhörern die Vorstellung erwecken können: jetzt dröhnt die Posaune, hier schmeicheln Holzbläser, da schmettert die Trompete, nun jubelt die Gewalt des ganzen Orchesters. Dem Klavierspieler dagegen, der die Auszüge von Opern, Sinfonien, von den riesigsten Werken seiner Kunst spielt, ersteht im Geiste all diese Herrlichkeit des Singens und Klingens. Gerade weil der Klavierton an sich so wenig

Sinnlichkeit hat, gibt er der Phantasie des Hörers das Recht, alle und jegliche Tonschönheit hineinzuhören.

So ist das Klavier das berufene Instrument des Komponisten, und außer Berlioz hat es wohl keinen bedeutenden Komponisten der Neuzeit gegeben, dem das Klavier nicht geradezu unentbehrlich war (vor und in der Zeit der Händel und Bach steht freilich noch vielfach die Orgel an seiner Stelle). Dadurch, daß das Klavier dem Musiker das ganze Tonmaterial bietet, ihm das ganze Tonreich in die Gewalt seiner zwei Hände rückt, dabei aber selbst völlig zurücktritt, nur als ganz unpersönliche Maschine wirkt, entsteht im Komponisten das Gefühl eines schier unmittelbaren Gegenüberseins zur Tonwelt an sich, einer geradezu persönlichen Herrschaft über das Reich der Töne.

Dieses Gefühl wird nun von entscheidender Bedeutung für die Schöpfung eines neuen Orchesterstils. Jene am Klavier gewonnene Anschauung des Instruments als Maschine, die nach dem Willen des Komponisten arbeitet, dehnt sich nun aus auf die Gesamtheit der Instrumente, auf das Orchester. Das Orchester bedeutet dann dem Komponisten nicht mehr eine Zusammensetzung aus dreißig, vierzig, hundert Individualitäten; es wird vielmehr das Instrument des Komponisten, auf dem er nach Belieben spielt. Das gesamte Tonvermögen des Orchesters liegt vor ihm genau so als Ausdrucksmaterial, wie die Klaviatur. Daß er jetzt hundert Hände braucht, um die Klaviatur (das ist die Gesamtheit der die Töne auslösenden „Schlüssel") zu spielen, ist für das geistige Verhältnis belanglos. Der Komponist hört auf, im einzelnen Instrument ein Individuum, eine Stimme zu sehen. Das Orchester wird zum farbigen Klavier; es steht zu diesem wie das Ölgemälde zur schwarzen Reproduktion.

Haydns, Mozarts und Beethovens Sinfonien sind die Höhe dieses Orchesterstils. Bei Beethoven kündigt sich bereits die weitere Entwicklung an, die auf verschiedenen Wegen in der sinfonischen Dichtung eines Richard Strauß wie in der Sinfonie Johannes Brahms' zu einer reich verzweigten Polyphonie geführt hat. Die Ausnutzung der Charakterisierungsfähigkeiten der einzelnen Instrumente führt naturgemäß wieder zu einer mehr individualisierenden Auffassung derselben. Wenn ein Berlioz seinen „Herold in Italien" durch eine Viola geradezu darstellt, so sehen wir, wie die formalen Ausnutzungsmöglichkeiten der Musik im Kreislauf gehen. Denn die Melodiegänge, die diese Viola spielt, erheischen schier das singende Wort. Zu diesem hat schon Beethoven in der „Neunten" und seither so mancher Komponist gegriffen. Einst ersetzte man menschliche Singstimmen durch Instrumente; heute möchten die Instrumente oft sprechen können. Der Fortschritt liegt auch hier nie in der Form, sondern im geistigen Inhalt. In ihren Anfängen vermochte man die polyphonen kontrapunktischen Gesänge ohne Worte von Instrumenten singen zu lassen, weil der Inhalt fast gleichgültig, die Schönheit

der Form alles war. Die heutigen Komponisten versuchen einen so schweren Geistesgehalt in ihren Schöpfungen zu verarbeiten, daß sie zuweilen des verdeutlichenden Wortes nicht mehr zu entraten vermögen.

Der Weg von diesen Anfängen bis zu den heutigen Verhältnissen ist weit, aber auch von hoher Schönheit. Die Instrumentalmusik hat die kühnste Steigerung aller musikalischen Ausdrucksformen erfahren. Wir haben uns in den nächsten Abschnitten mit den meist recht bescheidenen Anfängen zu befassen. So wollen wir zunächst in kurzem Überblick einerseits die Instrumente selbst, dann aber auch die Hauptformen der Instrumentalmusik kennen lernen.

II. Die Instrumente

Wenn wir die Partitur eines Werkes von Bach oder Händel zur Hand nehmen, finden wir neben allen heute gebräuchlichen Instrumenten noch eine Reihe anderer verzeichnet, die jetzt aus dem Orchester verschwunden sind. Dabei war zur Zeit dieser Großen die Zahl der Instrumente gegen anderthalb Jahrhunderte zuvor schon bedeutend eingeschränkt, und die Entwicklung aus der Vielheit der Gestalten zu den vollkommensten und besten Typen jeder einzelnen Gattung schon beinahe vollendet. Denn man wollte ja natürlich mit der Einschränkung der alten Formen nicht ärmer werden, sondern strebte, den technischen Bau der wichtigsten Instrumente so zu vervollkommnen, daß sie allein dieselbe Leistung vollbringen konnten, wie früher mehrere Instrumente ähnlicher Gattung zusammen. Dabei müssen wir noch bedenken, daß auch die Spieltechnik sich jetzt rasch vervollkommnete, daß also die in den einzelnen Instrumenten liegenden Möglichkeiten besser ausgenutzt wurden. Immerhin muß zugegeben werden, daß die Verminderung der Arten doch auch eine Verarmung zur Folge hatte, indem natürlich jede andere Form des Instruments auch eine andere Färbung des Tons, einen anderen Charakter mit sich brachte. Ich betone das hauptsächlich, weil dem heutigen Ohr das Orchester eines Joh. Seb. Bach oder Händel vielfach etwas gleichmäßig und einförmig vorkommt, während sicher in der Vorstellung des Komponisten durch die Wahl der verschiedenen Gattungen der jetzt heute vereinigten Instrumente eine sehr feine Abwechslung in der Färbung des Orchesterklangs erreicht worden ist. (Der Hauptgrund liegt freilich in der heute zu schwachen Besetzung der Bläser.)

Die wichtigste Erscheinung ist, daß im 17. Jahrhundert die Saiteninstrumente in den Vordergrund treten, bis das Streichquartett allmählich zum Kern des Orchesters wird. Die ältere Form ist die in zahlreiche Abarten geteilte Familie der Violen. Man unterscheidet viole da braccio und v. da gamba, d. i. Arm- und Knieviolen. Für die erstere Gattung wurde der Name Geige gebräuchlich; der ältere Name hat sich für unsere Altgeige erhalten: Bratsche. In jeder dieser Hauptformen wurden dann fünf bis sechs den mensch-

lichen Stimmlagen entsprechende Unterarten unterschieden. Die Armgeige, die durchweg einen Bezug von drei bis fünf Saiten hatte, und die Kniegeige mit einem Bezug von vier bis sieben Saiten hatten zur Festlegung des Tons Bünde, das sind kleine Stege unter den Saiten. Ihre Tonlage war tiefer, als wir sie gewohnt sind. Zu bedauern ist jedenfalls, wie neuere von Hermann Ritter angestellte Versuche bewiesen haben, die Preisgabe der Tenorgeige, deren Sonderreize das Violoncell nicht voll übernehmen konnte. Bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts war die wirklich dem Klang einer kräftigen Tenorstimme entsprechende Tenorgeige, die wesentlich kleiner ist als das Cello, ein beliebtes Soloinstrument. Neben diesen beiden großen Gruppen standen als dritte jene Bogeninstrumente, die außer den Spielsaiten, für die immer Darmsaiten verwertet wurden, noch mitklingende Bourdonsaiten aus Metall besaßen. Von diesen Instrumenten hat sich die außerordentlich zarte viola d'amore hie und da bis heute erhalten, ist z. B. neuerdings von Schillings in seiner Oper „Ingwelde" mit viel Glück verwertet worden. Allmählich entwickelte sich zwischen 1480—1530 unsere **Violine** im Verfolg der örtlich (Tirol und Oberitalien) begrenzten handwerklichen Überlieferung. Ein Erfinder ist nicht zu nennen. Der früher als solcher bezeichnete Tiroler Kaspar Tieffenbrucker (Duiffopruggar 1514—1571) lebte dafür zu spät. Die hohen praktischen Vorteile der Violine wurden dann auf die größeren Stimmformen (Bratsche, Cello und Baß) übertragen und so allmählich die älteren Formen verdrängt. Das gelang um so eher, als im 17. Jahrhundert in Italien jene Blütezeit des Geigenbaues anhob, deren Erzeugnisse bis heute nicht wieder erreicht worden sind. Die berühmte Geigenbauerreihe wurde eröffnet durch Andrea **Amati** (etwa 1535—1611) zu Cremona, in dessen Familie sich die Kunst des Geigenbaues bis weit ins 18. Jahrhundert erhielt. Niccola (1596 bis 1684) ist der bedeutendste und gleichzeitig Lehrmeister von Andrea **Guarneri** (etwa 1626—1698) und Antonio **Stradivari** (1644—1736). Dieser letztere, der an tausend Instrumente hinterlassen haben soll, und des Guarneri Neffe Guiseppe Antonio (1687—1745) sind die berühmtesten Geigenbauer Cremonas. Neben ihnen verdient der Tiroler Jakob **Stainer** (1621—1683) genannt zu werden. Seine und Amatis Geigen zeichnen sich durch den weichen und edlen Ton aus, während die der beiden anderen um ihrer Fülle und Größe willen berühmt sind. Alle diese Geigenbauer haben auch noch Lauten gebaut, die sich bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts behauptet haben. Die echte Laute, deren jetzt lebhaft betriebene Wiedererweckung zumal für die Begleitung des Gesangs zu begrüßen ist, war mit fünf bis zwölf Saiten bespannt, von denen einige neben dem Griffbrett an einem sogenannten „Kragen" befestigt waren und unverkürzt benutzt wurden. Auch von der Laute gab es verschiedene Formen, deren größte, die Baßlaute (Theorbe), lange Zeit als Begleitinstrument benutzt wurde.

Noch viel größer ist ursprünglich die Zahl der **Blasinstrumente**; hier

kam es noch viel mehr darauf an, einige Typen zu schaffen. Etwa zu Beginn des 18. Jahrhunderts war diese Umwandlung vollendet, und an die Stelle der zahlreichen Block- und Querflöten waren die heute üblichen zwei Größen der Querflöte getreten; die Schalmei war der Oboe und Klarinette gewichen; Fagott und Horn ersetzten die zahlreichen tieferen Blasinstrumente, unter denen nur die Posaune ständig ihren Platz behauptete, was sich daraus erklärt, daß sie durch Züge zuerst instand gesetzt war, die Tonskala rein herzustellen. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts machte man im Bau der Blasinstrumente, von denen die in Holz am besten in Deutschland, die metallenen vorzugsweise in Frankreich hergestellt wurden, solche Fortschritte, daß sie ein wirklich nach Belieben zu verwendendes Material für das Orchester abgaben.

Ebenfalls zu hoher Vollendung wurde im 17. Jahrhundert der Orgelbau gesteigert. Die Orgel war allerdings, dank ihrer ständigen Verwertung in der Kirche, schon vorher sehr leistungsfähig geworden. Zu bemerken ist nur, daß es neben den großen Kirchenorgeln zahlreiche Abarten kleinerer Orgelwerke für das Haus gab (Regal, Positiv). Auch hier leisteten einige Deutsche, vor allem Gottfried Silbermann (1683—1756) zu Freiberg in Sachsen, Hervorragendes.

Eingehender müssen wir uns mit dem Klavier beschäftigen, weil es das wichtigste aller Hausinstrumente geworden, aber dennoch selbst den Spielern nach seiner Entwicklung und in seinem Bau unbekannt geblieben ist.

Den heute so scharf umgrenzten Begriff „Klavier" muß der Geschichtsforscher, der bis auf dreihundert Jahre zurückgeht, bedeutend erweitern, wie aus des gelehrten Martin Agricola (1486—1556) Reimsprüchlein von der Unterscheidung der Instrumente hervorgeht:

> Des andern Geschlechts sind ungelogen
> Alle Instrument mit Seyten bezogen.
> Auch sind etliche mit Clavirn gemacht,
> Durch welche yhre Melodey wird vorbracht,
> Als sind Clavichorden, Clavichymbal,
> Symphonei, Schlüsselfidel, Virginal,
> Claviciterium, Leirn, mein ich auch
> Und alle, die yhn gleich sind ym gebrauch.

„Mit Clavirn gemacht!" — das ganze Instrument hat den Namen desjenigen seiner Teile erhalten, der es charakteristisch von den „gestrichenen" und den übrigen „geschlagenen" Saiteninstrumenten (Laute, Harfe) unterscheidet. Dieses claviarium, d. i. Klavier, war von der Orgel übernommen. Damit erklärt sich auch das Wort, das die Gesamtheit der claves bezeichnet, jener „Schlüssel" in Gestalt von Hebeln (Tasten), welche beim Niederdrücken das sonst verschlossene Ventil in der Windlade der Orgel öffnen, durch das die Luft in diejenige Pfeife dringen kann, deren Ton der betreffende Clavis anzugeben hat. Für unser Instrument paßt der Name clavis eigentlich nicht,

er ist auch durch Taste verdrängt worden; wohl aber hat sich der Name Klavier und Klaviatur für die Gesamtheit der Tasten dauernd erhalten.

Fassen wir sämtliche dieser Instrumentengruppe gemeinsame Merkmale zusammen, so erhalten wir für den Begriff Klavier folgende Bestimmung: „Es ist der gemeinsame Name für alle die verschiedenen Arten von Tonwerkzeugen, in deren wagerecht liegendem oder aufrecht stehendem Körper dreieckiger, viereckiger, oder noch anders gewählter Formen Saiten dergestalt über einen Resonanzboden gespannt sind, daß sie durch Wirbel, um welche das eine ihrer Enden geschlungen ist, gestimmt und durch eine Reihe Hebeln, Tasten oder Claves genannt, in Schwingungen gesetzt werden können.“ (Weitzmann, Gesch. d. Klaviermusik, 1. Aufl., S. 220.) Die Art, wie diese Schwingung erreicht wird, unterscheidet am wesentlichsten die verschiedenen Arten der Klaviere. Gemeinsam ist, daß der Schwingungserreger am hinteren Ende der Taste angebracht ist. Es kann nur eine einfache „Tangente“ aus Holz oder mit einer Metallzunge sein, die die Saite berührt und in Schwingung setzt: Klavichord; oder an der Spitze des Stäbchens ist ein Federkiel angebracht, der die Saite reißt: Klavizimbel; oder endlich ein Hämmerchen schlägt die Saiten: Hammerklavier.

Heutzutage ist nur noch dieses im Gebrauch, das aber nur auf eine Vergangenheit von etwa einunddreiviertel Jahrhunderten zurückschauen kann; vorher gingen Klavichord und Klavizimbel nebeneinander her; sie behaupteten sich beide noch in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Das Klavizimbel ist mit der erneuten Liebe für die alte Klaviermusik neuerdings wieder im Konzertsaal heimisch geworden. Zurück aber reichen diese Tasten-Saiteninstrumente auch in der bescheidensten Form nicht übers frühere Mittelalter.

Um so älter, aber auch kümmerlicher und dürftiger, ist dafür das Instrument, das wir nach dem übereinstimmenden Bericht älterer Schriftsteller als dasjenige zu betrachten haben, das zur Erfindung des Klaviers den Anlaß gegeben hat, das Monochord. Es diente ursprünglich überhaupt nur dem theoretischen Zwecke, die Verhältnisse der einzelnen Töne durch die Saitenlänge derselben zu bestimmen, wozu man einen verschiebbaren Steg benutzte. Die Entwicklung dieses einfachsten aller Saiteninstrumente zu den uns bekannten ältesten „Klavieren“ ist ziemlich leicht zu erkennen, wenn wir auch weder über die Zeit, noch über die Reihenfolge, in der sie vorgegangen, Bestimmtes wissen. Schon im zweiten Jahrhundert n. Chr. erwähnt Aristides Quintilian das Helikon, das vier gleichgestimmte Saiten aufwies, um so die Tonintervalle im Zusammenklang veranschaulichen zu können, während beim Monochord nur ein Nacheinander möglich gewesen war. Das ständige Rücken des Steges wich den bequemeren festgelegten Stegen, auf die die Saiten gedrückt werden mußten (etwa wie bei der Zither). Dann wurde das Niederdrücken der Saiten ersetzt durch das Heben der Stege, wozu man die von der Orgel übernommenen Claves benutzte, wie es die alte „Bauernleiter“ schon

im 8. und 9. Jahrhundert getan. Hatten diese Tasten anfangs nur zum Heben der Stege und damit zum Trennen der Saite gedient, die zum Tönen aber erst noch besonders angerissen werden mußte, so versah eine wenig spätere Zeit das Ende der Tasten mit Metallzungen oder Kielen, die die Saite nicht nur teilten, sondern gleichzeitig zum Schwingen brachten. Und so konnte schon der um die Theorie wie um die Praxis gleich verdiente Guido von Arezzo († 1050, vgl. S. 173) sich des Monochords beim Gesangunterricht bedienen und seine Schüler ermahnen, „fleißig die Hand im Gebrauche desselben zu üben". Der Name „Monochord" d. i. „Einsaiter" wurde gewohnheitsmäßig beibehalten, trotzdem das steigende Bedürfnis immer mehr Saiten und Tasten angebracht hatte. Jedenfalls wirkt des gelehrten Sebastian Virdung andere Erklärung in der „**Musica getutscht**" (1511) recht künstlich, die die Bezeichnung Monochord folgendermaßen rechtfertigen will: „Daran liegt nichts, daß der Saiten viele sind, aber daran liegt alles, es seien nun viel oder wenig Saiten auf dem Instrument, so schau, daß sie allesamt ein unisonum haben oder eine gleiche Stimmung, keine höher noch niederer denn die andere". Bald verdrängte der passendere Name „Klavichord" den älteren und gewann allgemeine Geltung.

Aus dieser Stelle erfahren wir, daß auch bei größerer Zahl der Saiten alle auf einen, gleichen Ton gestimmt waren. Das Instrument Guidos hatte nach Virdungs Zeichnung die Ganztöne vom großen G bis zweigestrichenen c, also zwanzig weiße Tasten, wozu noch zwei schwarze für die beiden b der höheren Oktaven kommen. „Nachher aber," berichtet Virdung weiter, „sind andere gekommen und haben das noch subtiler gemacht, haben auch den Boëtium gelesen und das Monochord nach dem chromatischen Geschlecht eingeteilt." Zu seiner Zeit hatte das Instrument meist 38 Tasten und umfaßte die chromatische Halbtonleiter vom großen F bis zum zweigestrichenen g, also ungefähr den Umfang der menschlichen Stimme. Über die häufigste Verteilung der Tasten und Saiten berichtet unser Gewährsmann: „Gemeinlich macht man jetzt drei Saiten auf ein Chor, damit, wenn einmal eine Saite springt, man nicht mit Spielen aufhören müsse. Jeder Chor hat gewöhnlich drei Tasten, die an denselben anschlagen, so daß nur diejenigen beiden Tasten (Töne) nicht zusammen angeschlagen werden können, welche dissonieren würden. (Natürlich nicht nach der heutigen Dissonanzenseligkeit!) Man macht auch etliche leere Chöre, an die gar keine Taste anschlägt — der Resonanz wegen. Messing lautet von Natur grob, Stahl aber „cleyn" (d. i. fein), deshalb bezieht man die unteren Chöre mit messingenen, die oberen mit stählernen Saiten." Bei diesem gleichmäßigen Einstimmen aller Saiten auf einen Ton kam von der den obersten Tönen zugeteilten Saite natürlich nur ein sehr geringer Bruchteil, höchstens ein Viertel, zum Gebrauch. Um den Rest vom Mitklingen abzuhalten, wurde er mit einem Tüchlein umwickelt, das so gut dämpfte, daß auch bei den „läufflin" die Saiten nicht nachhallten. Die geringe Anzahl der Saiten be-

schränkte natürlich in hohem Maße die Möglichkeit des Zusammenklingens der Töne. Aber das schien reichlich aufgewogen durch die Leichtigkeit, die Stimmung stets rein zu erhalten, indem dazu außer der Gleichstimmung der Saiten nur die richtige Anbringung der „Bünde", d. i. Stege, durch den Tischler vorausgesetzt war. Ja, durch den Tischler! Man höre Virdung: „Das Clavicordium und andere instrument, wie man dye machen soll, das wil ich nit beschreyben, dann das trifft mer dye architectur oder das hantwerch der schreyner an, dann dye musicam."

Mit der Weiterentwicklung der Harmonie, die immer weniger Töne „propter dissonantiam" entbehren mochte, wuchs auch die Zahl der Saiten, aber es dauerte sehr lange, bis man jedem Ton eine eigene Saite zuwies und so den großen Fortschritt zum bundfreien Klavier machte. Früher schon hatte man die Gleichstimmigkeit der Saiten aufgegeben und nach oben zu kürzere und dünnere genommen, die gleich auf ihren Ton eingestimmt waren. Auch einen Resonanzboden brachte man zur Verstärkung des Tones an. In dieser Hauptgestalt erhielt sich das Klavichord, das in Deutschland besonders beliebt war und hier kurzweg „Klavier" genannt wurde, bis in unser Jahrhundert hinein. Sein dumpfer, aber milder Ton war sehr beliebt; ein nur hier möglicher Klangreiz war die „Bebung", die durch das Wiegen des Fingers auf der Taste hervorgerufen wurde. Die äußere Gestalt des Klavichords war die eines länglichen, viereckigen Kastens, der zumeist auf ein anderes Möbel gestellt wurde, woraus sich vielleicht auch der älteste Name Eschiquier (Schachbrett) erklärt. Später erhielt es eigene Füße. Die im Verhältnis zu dem heutigen sehr kleinen Instrumente sind oft äußerst liebevoll ausgeziert und mit großer Sorgfalt geschmückt.

Die wesentlichste Verbesserung, die Bundfreiheit, hat das Klavichord von einem anderen Instrumente übernommen, das sich gleichzeitig entwickelt hatte, dem Klavizimbel. „Clavicymbalum oder Gravecymbalum ist ein lenglicht Instrument, wird von etlichen Flügel, weil es also formiert ist, von etlichen, sed male, ein Schweinskopf genennet, weil so spitzig wie ein wilder Schweinskopf fornen an zugehet. Es ist von starkem, hellem, fast lieblichem Resonnantz und Laut, mehr als die andern, wegen der doppelten, dreifachen, ja auch vierfältigen Saiten." Also berichtet Michael Prätorius im ersten Bande seines für die Geschichte der Instrumente so wichtigen „Syntagma musicum" (1614). Der treffliche Virdung, dessen Angaben fast immer zuverlässig sind, leitet das Klavizimbel vom Psalterium ab, einem meist dreieckigen, harfenähnlichen Instrument, das an einem Bande um den Hals getragen oder auch auf ein Möbel gestellt wurde. Seine nach oben zu stets kürzer werdenden Saiten wurden vom Spieler mit dem Finger, mit einem Stifte oder mit Federkielen, die in Ringen befestigt waren, gerissen. Der Name Klavizimbel weist aber deutlich auf das Cymbal oder Hackbrett als unmittelbaren Vorgänger zurück, ein altes Saiteninstrument von wahrscheinlich deutscher Abstammung, das wir noch heute als

charakteristisches Merkmal des Zigeunerorchesters finden. Die über einen platten, trapezförmigen Schallkasten gezogenen Saiten werden mit zwei Hämmerchen geschlagen und geben einen rauschenden Ton.

Auf dieses oder auch auf die beiden eben geschilderten Instrumente wurde nun auch die Klaviatur übertragen. Wann das geschah, ist jetzt nicht mehr auszumachen. Aus dem wichtigsten Unterschiede zwischen Klavichord und Klavizimbel geht aber hervor, daß das letztere das spätere ist. Das bezeugt auch der gelehrte Philologe J. C. Scaliger (1484—1556), der erzählt, daß man den Plektren des Klavichords spitzige Rabenfedern eingefügt habe, um so durch das Reißen der Metallsaiten bestimmtere, schärfere und stärkere Töne hervorzurufen. Man darf sich aber dadurch nicht verleiten lassen, das Klavizimbel nun als eine andere Entwicklungsstufe des Klavichords anzusehen, denn von diesem trennen es zwei grundlegende Unterschiede, die zugleich große Vorzüge sind, deshalb auch später vom Klavichord übernommen wurden: 1. die „Bundfreiheit", die darin besteht, daß auf jede Taste, jeden Ton auch eine besondere Saite — später zur Verstärkung ein Saitenchor — kommt; 2. wurden die Saiten nach oben hin kürzer und dünner genommen und dann gleich auf ihren Ton eingestimmt. Dieser letztere Umstand wirkte auch auf die äußere Gestalt des Instrumentes ein, die recht mannigfaltig war. Die kleineren zeigen wohl noch oft die viereckige Form, bei den größeren aber schloß sich diese dem Saitenbezug an und erhielt die dreieckige Gestalt des Flügels. Hier fand die Kunsttischlerei frühzeitig ein ergiebiges Feld zur Betätigung. Malerei und Einlagekunst wurden zu Hilfe genommen, um aus den Instrumenten glänzende und kostspielige Möbelstücke zu gestalten. Aufrecht gestellt, wobei die Saiten oft von keinem Kasten bedeckt waren und man leicht an eine Zither oder Harfe erinnert werden konnte, hießen die Flügel Klavizitherium und Harpichord. Ihr Ton erinnerte übrigens an die Harfe, da vielfach Darmsaiten verwendet wurden. Von den anderen Bezeichnungen nennen wir noch Kielflügel und Steertstück; in Italien hieß man sie Clavi- oder, mit Rücksicht auf den Tonumfang nach der Tiefe, Gravecembalo, in Frankreich clavecin. Die kleineren Formen nannte man Spinett (frz. espinette). Scaliger leitet den Namen von den spitzigen Kielen her, doch wird eher der venezianische Schriftsteller Bianchini recht haben, der ihn auf einen Klavierbauer Joh. Spinetus (1503) bezieht. Prätorius schildert das „Spinetta als ein klein viereckigt Instrument, das um eine Oktav oder Quint höher gestimmt ist, als der rechte Ton, und die man über oder in die großen Instrumente zu setzen pflegt. Die große viereckete sowol als die kleine werden in Italia Spinetto, in England Virginal, in Frankreich Espinette genennet." Der besonders in England gebräuchliche Name Virginal kann sich, da ihn Virdung schon 1511 kennt, nicht auf die „jungfräuliche Königin" Elisabeth beziehen, sondern ist jedenfalls von dem hohen Klang hergeleitet.

Unter diese beiden Gattungen des Klavichords und Klavizimbels fallen

die zahlreichen und mannigfaltigen Arten von Instrumenten, die „mit Clavirn gemacht sind". Sie hatten beide große Mängel. Beim Klavizimbel riß der Federkiel die Saiten immer in gleicher Weise an, stets wurde nur ein Stakkato, ein Abreißen der Töne und Akkorde gehört, jegliche Unterscheidung des Stärkegrades war unmöglich. Das Klavichord hatte diese Mängel nicht und bot die Möglichkeit eines farbigen, ausdrucksvollen Spiels. Doch war sein Ton so schwach, daß es nur im kleinen Raume und für „intime" Musik verwertbar war. In diesen Hauptgestalten waren die Instrumente schon im Beginn des 16. Jahrhunderts vorhanden. Das fortgesetzte Bemühen der Instrumentenbauer der nächsten Zeit richtete sich nun darauf, den erwähnten Übelständen abzuhelfen, die Ausdrucksfähigkeit des Klavichords mit der Tonfülle des Klavizimbels zu verbinden. Immerhin dürfen wir nicht vergessen, daß diese beiden älteren Formen des Klaviers vor dem Hammerklavier den Vorzug hatten, daß ihr Ton dem der übrigen Instrumente sich leicht verband. Das Klavizimbel zumal bindet sich mit Streichinstrumenten zu fast idealem Zusammenklang. Nur so war das Entstehen jener Kammermusik möglich, in der das Klavier mit anderen Instrumenten zusammenwirkt.

Bald nach 1700 tauchten an verschiedenen Stellen Erfindungen auf, welche den Hammerschlag bei den Klavieren einführten. Es steht jetzt wohl ziemlich fest, daß der Florentiner Instrumentenmacher Bartolomeo Cristofori der erste Erfinder war. Der Name, den er seinem 1711 fertiggestellten Instrumente gab, Gravecembalo col piano e forte, sagt, worin der große Vorzug desselben bestand. Es lag von nun ab beim Spieler, durch die Kraft des Anschlags die Stärke des Tones zu bestimmen. Über das Instrument berichtet der Marchese Scipione Maffei di Verona. Aus seiner Darstellung, wie aus den noch vorhandenen wenig späteren Exemplaren geht hervor, daß hier schon alles Wesentliche unserer heutigen Hammermechanik vorhanden war. Wir sehen statt der bisherigen die Saite mit dem Federkiel anreißenden Springer eine Reihe von Hämmerchen, welche von unten gegen die Saiten schlagen. Die Köpfe der Hämmer sind würfelförmige, vom Stiel durchbohrte, kleine Holz- oder Kartonklötzchen, die oben mit Hirschleder bedeckt sind. Die Hämmer befinden sich in einem über den Tastenhebeln liegenden, von diesem unabhängigen Holzgestelle; der leicht bewegliche Hammer wird von einem Stößer gegen die Saiten getrieben. Dieser Stößer ist an einer Feder von Messingdraht befestigt und läßt durch diese, anstelle des heutigen Auslösers, den Hammer in seine frühere Stellung zurückfallen. Aufgefangen wird er von zwei sich kreuzenden Seidenfäden. Auch ein Dämpfer aus Tuch ist vorhanden, der die Saite erst frei ertönen läßt, wenn die Taste niedergedrückt ist.

Unvollkommener als diese Mechanik ist die, welche, unabhängig von Christofori, Marius 1716 in Paris und C. G. Schröter mit der Versicherung, die Erfindung 1717 gemacht zu haben, 1763 in Nordhausen veröffentlichte. Das größte Verdienst an dem endgültigen Siege des Hammerklaviers gebührt

dem berühmten sächsischen Orgelbauer Gottfried Silbermann (1683—1753), der nach abenteuerreichen Jugendfahrten in Freiberg als gewissenhafter, das einmal erkannte Ziel unermüdlich verfolgender Künstler arbeitete. „Alles mußte bei ihm echt und gut sein; für den Schein arbeitete er nie, und mangelhafte Arbeiten, selbst schon fertige Pianoforte zerschlug er mit der Holzaxt", rühmt von ihm sein Biograph Ludwig Mooser. So gelang es ihm zuletzt, auch Joh. Seb. Bachs weitgehende Ansprüche zu befriedigen. Silbermanns Mechanik glich im großen und ganzen der Cristoforis. Später erhielt sie die Bezeichnung „englische Mechanik", weil sie in England, wohin sie der Deutsche Johann Zumpe 1766 verpflanzt hatte, ihre völlige Ausbildung erfuhr. Hier errang das Hammerklavier gleich den allgemeinen Beifall, und die englischen Fabriken, allen voran Broadwood, gewannen bald Weltruf.

In Deutschland dagegen hatten die Hammerklaviere einen viel schwereren Kampf zu bestehen, bevor sie sich einbürgerten. Das Klavichord war hier noch lange das beliebteste Instrument. Auch der feinsinnige Chr. Fr. Daniel Schubart zieht in seiner auf Hohenasperg verfaßten „Ästhetik der Tonkunst" dieses „einsame, melancholische, unaussprechlich süße" Instrument allen anderen vor.

Dagegen war Mozart ein ausgesprochener Liebhaber des Hammerklaviers, das er auf seinen Kunstreisen fast ausschließlich benutzte. Beethoven versuchte umsonst den Namen Hammerklavier einzubürgern. Das Instrument selbst erfreut sich heute einer Alleinherrschaft, der der Musikfreund doch nicht so uneingeschränkt zustimmen sollte. Zumal im Zusammenspiel verband sich der Ton des Klavizimbels oder Klavichords viel inniger mit dem der anderen Instrumente, als der des Hammerklaviers, der stets fremdartig für sich steht. Der Kürze der Klangdauer des Hammerklaviers hat man durch verschiedene Mittel abzuhelfen gesucht, von denen das Mosersche Doppelresonanzbodensystem vielfachen Beifall fand. Die Ausnutzungsmöglichkeit des im Klavier enthaltenen Tonmaterials durch eine andere Anordnung des Tastenbrettes zu erhöhen, ist das Bestreben der Jankoklaviatur, einer genialen Erfindung, deren Einbürgerung die Gewohnheit freilich schier unübersteigliche Hindernisse entgegenstellt.

III. Die Instrumentalformen

Viel älter als die begleitende Instrumentalmusik, von der als neuer Errungenschaft in den vorangehenden Abschnitten vorwiegend die Rede war, ist die reine Instrumentalmusik. Wenigstens als Volksmusik. Wieweit diese zurückgehen mag, ist geschichtlich genau nicht festzustellen; jedenfalls ist schon in frühesten Zeiten zu Tänzen auf Instrumenten aufgespielt worden. — Wir haben an früherer Stelle (S. 130 ff.) ausgeführt, wie sich aus dem fahrenden Spielmannstum allmählich die seßhaften Musikantenzünfte entwickelten. Im 17. und 18. Jahrhundert haben diese eine auch künstlerisch sehr bedeutsame

Rolle gespielt. Sie vermittelten den wechselseitigen Austausch des in den verschiedenen Ländern an Tänzen und Liedern erworbenen Gutes und entwickelten im steten Umgang mit den Instrumenten deren Spielfähigkeit, entdeckten die innersten Lebensbedingungen der Instrumente und damit auch die Instrumentalmusik. Denn es ist natürlich, daß die Komponisten, als sie sich der Instrumentalkomposition zuwandten, diese durch die handwerksmäßigen Musiker ausgebildete instrumentale Spielkunst sich theoretisch zu eigen machten.

So wird die instrumentale Kunstmusik die am natürlichsten entwickelte und von vornherein am reichsten veranlagte aller musikalischen Gattungen, indem sie die uralte instrumentale Volksmusik und die bisherige kontrapunktische Gesangsmusik gleichzeitig in sich aufnimmt und vereinigt und dann in dieser Vereinigung weiterbildet. War es doch schon längst Gebrauch geworden, die einzelnen Stimmen statt von Menschen durch Instrumente ausführen zu lassen, wobei dann die höhere Beweglichkeit des Instruments gegenüber der Menschenstimme für die Ausschmückung und Verzierung der einzelnen Melodiegänge (Diminuieren, Kolorieren, Agréments und dgl.) zur Geltung kam. Endlich nahm die Instrumentalmusik auch den neuen Stil in sich auf, und zwar sowohl die begleitende Musik, als die sich jetzt selbständig aus den Grundlagen von Lied und Tanz, wie aus dem Sondergebiet der vom Künstlergeiste erfaßten Ausnutzungsmöglichkeit des Instruments an sich entwickelnden Gattungen. Klavier und Orgel wurden für die Entwicklung der Instrumentalmusik so bedeutsam, weil auf ihnen die vereinzelten Stimmen, die, solange sie von verschiedenen Instrumenten ausgeführt wurden, gewissermaßen als Individualitäten dastanden, durch die Einheitlichkeit des Tons und des ausführenden Werkzeuges zu einer Einheit zusammengezwungen wurden; aus dieser formalen Einheit entwickelte sich dann naturgemäß auch die geistige. Die Auffassung der Musik aus dem Akkordbegriff heraus gegenüber der früheren, bei der jede einzelne Stimme ihre Wege ging, ist gerade durch diese beiden Instrumente zu allermeist gefördert worden. Orgel und Klavier haben daher auch zunächst und in einzelnen Gattungen noch auf lange Zeit hinaus ein gemeinsames Gebiet. Daß sie auseinandergehen, und zwar mit wachsender Ausbildung der Instrumentalmusik immer mehr, hat weniger technische Gründe — die Orgel strebte damals nicht das gebundene Spiel an — sondern geistige. Im gleichen Maße, wie das Klavier sich vervollkommnete, verlor die Orgel ihre Bedeutung als Hausinstrument und wurde immer mehr auf die Kirche beschränkt. Damit wurde die Orgelmusik in steigendem Maße Kirchenmusik, also Musik einer Vielheit, wogegen das Klavier sich zum besten Ausdrucksmittel des persönlichen Musikempfindens, des einsamen Musikspiels entwickelte. Aus dieser geistigen Verschiedenheit der künstlerischen Aufgabe entwickelte sich dann bald wieder eine Verschiedenheit des Stils, wobei bezeichnenderweise in der Orgel zuerst wieder die alte Polyphonie, also der sinngemäße Ausdruck des Empfindens einer großen Vielheit ausgebildet wurde.

Der Grundzug der Instrumentalmusik vor Bach ist die Ausbildung des Technischen, also der instrumentalen Form. Man erfindet deren zahllose; jeder kleine Unterschied wird als wichtig empfunden, darum als Regel für eine dadurch bestimmte Form aufgestellt und besonders benannt. Es ist die Parallele zum Instrumentenbau, wie man ganz allmählich, statt das Augenmerk auf die Verschiedenheit in Kleinigkeiten zu richten, die Gleichheit des Gesamtcharakters erkennt und an Stelle der zahllosen Varianten eine kleinere Gruppe wesentlich verschiedener Gattungen aufstellt und dann die Abweichungen von diesem Typus mehr als künstlerische Freiheit betrachtet. Wir haben ja das gleiche Bild auf allen Gebieten des Lebens, vor allem auch in diesem selbst. Alle Zeiten, in denen sich eine Erhöhung des gesellschaftlichen Verkehrs und damit doch der künstlerischen Lebensgestaltung anbahnt, erlassen eine möglichst strenge Ordnung, eine bis ins einzelne geregelte Etikette der Lebensäußerungen. So war es beim Rittertum, als aus den rohen Kriegervölkern ein gebildeter Stand sich entwickelte; ebenso in der Periode des französischen Rokoko, das der im Grunde brutalen Entartung der höheren Gesellschaftskreise nur dadurch entgegenwirken konnte, daß nicht nur jede Körperbewegung, sondern fast jedes Wort durch die Etikette vorgeschrieben wurde. Die wahre Kunst der Lebensgestaltung aber besteht darin, daß die volle Vertrautheit mit den Regeln zur Freiheit in ihrer Benutzung führt, in der dann ein Abweichen von der Gesamtregel nicht als Störung, sondern als Erhöhung der Schönheit empfunden wird.

Von Instrumentalformen sind uns so zahlreiche Namen überliefert, daß wir vielfach nicht imstande sind, die Unterschiede zwischen den einzelnen anzugeben. Im übrigen muß auch hier immer wieder betont werden, daß die Einzelforschung auf diesem Gebiete der Musikgeschichte noch außerordentlich viel zu tun hat. Man unterscheidet am besten nach der Herkunft die Gruppen in kontrapunktische, figurierte und Lied- und Tanzformen. Es ist klar, daß sich diese Gattungen, je mehr das Bewußtsein von ihrer Herkunft schwindet, immer häufiger vermischen. Daneben sind dann einfache und zusammengesetzte Formen zu unterscheiden.

Die kontrapunktischen Formen sind die unmittelbaren Fortsetzungen des früheren kontrapunktischen Stils. Am besten erkennen wir bei der regelmäßig gebauten Fuge, daß sie letzterdings nichts anderes ist, als ein in horizontalen Linien fortschreitendes Nebeneinanderhergehen von verschiedenen Menschenstimmen. Daß diese immer dieselbe, nur nach der Tonhöhe verschiedene Melodie singen und das Kunstgebilde dadurch entsteht, daß die zu verschiedenen Zeiten einsetzenden einzelnen Stimmen nach kunstvoller Berechnung sich so nebeneinander bewegen, daß das Ganze zu harmonischem Wohlklang zusammentrifft, zeigt die innere Wesensverwandtschaft dieser Kunstform mit der für die ganze Entwicklung des kontrapunktischen Gesangstils entscheidenden des Kanons. Neben der Fuge sind das Ricercar, das Passa-

caglio, das auf einer sich stets wiederholenden Baßfigur aufgebaut ist, die Canzona, die neben den figurierten auch harmonisch melodische Stellen enthält, die wichtigsten kontrapunktischen Formen. Das Caprizzio und die Phantasie leiten dann zu den figurierten Stücken über, unter denen die Variationen, also die Veränderungen eines gegebenen Musikstücks die charakteristischste Erscheinung sind. Beide Gruppen zusammen faßt die Toccata. Die Bezeichnung ist ja an sich so allgemein wie möglich, kommt von toccare, berühren, und weist also auf ein Musikstück hin, das durch die Berührung der Tasten entsteht. Ursprünglich ein durchsichtiges Gerüst von einfachen Harmoniegängen, um die ein regelloses Laufwerk wilde Ranken schlingt, wird diese Form später mehrteilig und vereinigt die verschiedenartigsten Stücke. Alle Form ist ja im Grunde nur ein totes Gebilde; erst der Geist belebt sie. Ein Joh. Seb. Bach hat in allen Formen, die andere als mathematische Schulaufgaben lösten, die tiefsten Erlebnisse seiner die ganze Welt umschließenden Seele ausgesprochen. Nicht auf die Form, sondern auf den Inhalt geht die häufigste aller Bezeichnungen: die Choralbearbeitung, in der sich die verschiedensten der genannten Formen versuchen. Aus dem Charakter der Instrumente erklärt es sich, daß die kontrapunktischen Formen im wesentlichen für die Orgel, die figurierten, also auf ein leicht bewegliches Schmuckwerk bedachten, für das Klavier verwertet wurden.

Von der höchsten Bedeutung für die Entwicklung wurde die dritte Gruppe der zahlreichen Lied- und Tanzformen. Durch sie wird der frische Quell der Volksmusik der verschiedensten Völker in die Instrumentalmusik hineingeleitet. Boten die Lieder eine sonst unerreichte Fülle urwüchsiger Melodiebildung, so wurden die Tänze vor allem für die rhythmische Ausbildung der Musik wichtig. Um diese Zeit hatte der Gesellschaftstanz in Frankreich seine Vollendung erreicht und durch die hohe Ausbildung in der kunstreichen Bewegung war der Sinn für den Rhythmus der Figur und der Linie in einer für uns Heutige fast unbegreiflichen Weise gesteigert. Dieser Reichtum kam der Musik zugute, während heute umgekehrt der Tanz im wesentlichen durch die Musik seine rhythmische Gestaltung erfährt.

Aus dem Gefühl für die Schönheit in den verschiedenen Bewegungen der Tänze, der höheren Harmonie, die sich durch das Gegeneinander dieser Bewegungen körperlich jedem Auge auftut, entwickelte sich die erste Gestalt der für die Ausbildung einer großen Instrumentalmusik entscheidenden zyklischen oder zusammengesetzten Instrumentalformen: die Suite. Neben diesem Wege, auf den man durch die im Tanzsaal gewonnenen Erfahrungen geleitet wurde, kam man noch auf einem zweiten, reiner musikalischen zur Suite; auch dieser liegt — und darauf beruht letzterdings die schöne Entwicklung, die die ganze Instrumentalmusik nimmt — in den Erscheinungen des Lebens. Die instrumentale Volksmusik war mit diesem Leben aufs innigste verbunden. Stellen wir uns vor, daß bei einem Feste die Spielleute,

nachdem sie durch den Vortrag eines feierlichen Chorals der Frömmigkeit den Tribut gezollt hatten, die frohe Weltlichkeit in einem ausgelassenen Tanz zu Worte kommen ließen, — und die Suite in ihrer rohesten Form ist da. Denn die Suite besteht aus einer Folge kleiner Stücke, deren Zusammenstellung nach einer bald zur Regel gestalteten Ordnung sich vollzieht. Mochte man anfangs auch eine Folge gleichartiger Stücke als schön empfinden, so kam es doch bald zum Bewußtsein, daß die Ausnutzung scharfer Gegensätze dem seelischen Empfinden einen viel breiteren Spielraum ließ und auf diese Weise der „Inhalt" der Musik außerordentlich gesteigert wurde. Es finden sich die verschiedenartigsten Zusammenstellungen von Tänzen, untermischt mit Liedern und Charakterstücken als Suiten vor. In ihrer vollentwickelten Gestalt, wie wir sie bei Händel und Bach am vollkommensten finden, besteht sie aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue; zwischen die beiden letzteren wird eine bunte Reihe kleinerer Tanzformen (Gavotte, Bourée, Menuett und andere) eingeschoben. Die im Viervierteltakt gehaltene Allemande geht in mittlerem Tempo einher und hat den Charakter ruhiger Männlichkeit; die anschließende Courante in dreiteiligem Takt ist wesentlich lebhafter; die darauffolgende Sarabande zeigt die ganze gravitätische Feierlichkeit spanischer Grandezza, während die im zweiteiligen Takt gehaltene Gavotte mit mittlerer Lebhaftigkeit einen jugendlich heiteren Charakter verbindet.

Die Ausnutzung dieses Reizes des Gegensätzlichen hätte die bunteste Mannigfaltigkeit auch für eine Wechseldarstellung seelischer Zustände eröffnet. Je mehr aber der in der Erscheinung des Lebens wurzelnde Untergrund aus dem Bewußtsein verschwand, um so mehr wurde natürlich aus diesen in das freie Ermessen des Komponisten gestellten Zusammensetzungen verschiedenartiger Stücke eine feststehende zyklische Kunstform. Man könnte sagen, daß an die Stelle einer gesellschaftlichen Unterhaltung ein absolut musikalisches Gebilde tritt. Äußerlich zeigt sich das dadurch, daß die Suite von der mehr aus der absoluten Musikübung herausgebildeten Sonate allmählich verdrängt wird. Schon die Bezeichnung Sonate ist im Gegensatz zu der der Suite, die ihren Namen als Folge von Tänzen erhalten hatte, rein musikalisch; denn sie hängt zusammen mit sonare, klingen, bezeichnet also zunächst überhaupt ein Tonstück. In diesem Sinne reicht die Bezeichnung weit ins 16. Jahrhundert zurück und wird dort auf Instrumentalstücke für mehrere Instrumente angewendet, denen wir später bei der Darstellung der sinfonischen Musik noch einmal begegnen werden. In dieser ältesten Form können wir die Sonate als instrumentale Chormusik betrachten. Auf dem Wege über eine rein instrumental gedachte Form eines drei- oder vierstimmigen Streicher- oder Bläsersatzes wird sie zu einem Stück für ein Instrument, zuweilen auch mit Begleitung anderer. Auf dieser zweiten Stufe unterscheidet man die Kirchen- und Kammersonate. Beide sind mehrsätzige Formen. Bei der ersten, meist vierteiligen, folgt zweimal auf ein Adagio, das feierlich oder gesangvoll

ist, ein lebhaft fugierter oder figurierter Allegrosatz. Die Kammersonate ist zunächst eigentlich eine Suite und besteht wie diese aus einer Abwechslung von Tanz, Lied und Charakterstücken. Aber die mehr musikalische Art dieser Sonate begünstigte eine reichere Durchbildung der Formen, so daß bald an die Stelle der älteren kurzen und im Bau unentwickelten Sätze eine Zweiteiligkeit des einzelnen Satzes mit starker Durchführung des thematischen Materials tritt. Mit der Übertragung dieser Form auf das Klavier, die zu Ende des 18. Jahrhunderts erfolgt, beginnt dann die große Entwicklung der nur noch aus musikalischem Gefühl heraus gestalteten Sonate, die durch Beethoven auf den Gipfelpunkt geführt wurde.

Der Sonate ähnlich ist das Konzert. Wenigstens als reine Instrumentalform, zu der es jetzt entwickelt wurde. Zusammenklang und damit Wettstreit der beteiligten Kräfte ist die Bedeutung des Wortes. Ursprünglich in der ihm vom Kirchenkomponisten Viadana gegebenen Gestalt ist es zunächst eine Gesangsform, in der Solo- und Chorstücke mit Begleitung der Orgel oder verschiedener Instrumente untereinander abwechseln. In der Instrumentalmusik entwickelt sich einerseits das Concerto grosso, in dem eine Mittelgruppe von Instrumenten dem vollen Orchester gegenübertritt; andererseits das Solokonzert, bei dem ein Instrument (Violine, Flöte, Klavier o. a.) den Wettstreit mit dem Orchester aufnimmt.

Neben diesen Instrumentalformen, die doch im Grunde auf das Einzelinstrument hindrängen, entwickelt sich dann gleichzeitig die sinfonische Musik, die wir kurz als Orchestermusik bezeichnen können. Sie kann natürlich alle bisher genannten Gattungen aufnehmen und hat vor allem in der Suite und in der Sonate Hervorragendes hervorgebracht. Von der allerhöchsten Bedeutung aber wird für sie die Sinfonie, worunter zunächst das instrumentale Vorspiel, also die Ouvertüre der Oper zu verstehen ist. Aus diesen anfangs recht kümmerlichen Instrumentalsätzen haben sich jene gewaltigen Gebilde entwickelt, die wir heute mit dem Worte Sinfonie zu bezeichnen gewohnt sind.

* * *

Für die Darstellung des Schaffens auf all den genannten Instrumenten und in den geschilderten Formen bietet sich als einfachste Art die nach Ländern gesonderte dar. Da es uns aber weniger auf geographische Unterschiede ankommt und das tiefere Volkstum in der Musik dieser Zeit nur wenig mitspricht, ziehen wir eine von geistigen Gesichtspunkten geleitete Einteilung vor, auf die Gefahr hin, einzelnes wiederholen zu müssen.

Wir behandeln darum zunächst die Klaviermusik, weil in ihr das völlig neue Gebiet der Hausmusik sich entwickelt; im Anschluß daran die Orgelmusik, in der der deutsche Geist in dieser Zeit am unverfälschtesten sich aus-

gelebt hat, an dritter Stelle die Musik für die anderen Soloinstrumente, zumal die Violine, und zum Schluß die orchestrale Musik.

IV. Klaviermusik

Die Anfänge der Klaviermusik fallen mit denen der Orgelmusik und damit aller kunstmäßigen Instrumentalmusik zusammen. Wohl war die Orgel viel älter, aber ihre technische Vervollkommnung zu einer umfangreicheren und leichteren Spielbarkeit war nur sehr langsam vorgeschritten, da bei der innigen Verbindung mit der Vokalmusik der Anstoß fehlte. Für die Entwicklung der Instrumentalmusik war die Loslösung von der Vokalmusik unerläßliche Vorbedingung. Diese Befreiung vollzieht sich zuerst auf der Orgel, und das Klavier folgt ihr zunächst nur treulich nach. Bald aber sieht sich das Klavier vor der Aufgabe, sich nun wiederum von der Orgel loszumachen und eine eigene Spieltechnik, einen ihm gemäßen Kompositionsstil auszubilden, der dann wieder seinerseits anregend auf die Orgel zurückwirkt. In der ersten Periode begegnen wir deshalb immer wieder einem Nebeneinander von Orgel und Klavier, und Johann Sebastian Bach ist die höchste Verkörperung dieser Vereinigung von Organist und Klavierspieler, die nach ihm, wenigstens nach der Seite der Komposition hin, immer seltener wird.

Forschen wir also nach den Anfängen eines kunstmäßigen Orgel-Klavierspiels, so finden wir das erste Zeugnis etwa in der Mitte des 15. Jahrhunderts, und zwar in Deutschland. In der Liebfrauenkirche zu München zeigt ein Grabdenkmal die Inschrift: „Anno MCCCCLXXIII an S. Paulus bekerung abent ist gestorben und hie begraben der kunstreichst aller instrumenten und der musica maister Kunrad Pawmann Ritter purtig von Nurnberg und plinter geboren dem got genad." Dieser blind geborene (etwa 1410) Nürnberger Konrad Paumann ist der erste Organist, von dem nicht nur der Ruhm seines Könnens, sondern auch Zeugnisse seines Schaffens auf unsere Zeit gekommen sind. „Fundamentum organisandi" heißt das Buch, in dessen zwei ersten Teilen er theoretische Fragen erörtert, während der für uns bedeutsame dritte eine reiche Auswahl der damaligen Spielliteratur birgt.

In seiner zwanglosen Aneinanderreihung von Präambeln, Choralfigurationen und Bearbeitungen weltlicher Lieder ist das Buch ein lebendiges Zeugnis für die damalige Tätigkeit eines Organisten. Sie ist nicht allzu verschieden von der, die auch heute noch dem Kantor eines abgelegenen kleinen Dörfleins obliegt. Das Kirchenamt vermochte seinen Träger nicht zu ernähren; er war daher auf Nebenbeschäftigung angewiesen, die er bei den Festen der Welt, bei Hochzeiten, Taufen, bei Gewerkschaftssitzungen und dgl. fand. Einträchtiglich birgt nun sein Musikbuch den Bedarf für Kirche und Welt. Die erstere stellte an ihn keine sehr großen Anforderungen. Die Orgel war im liturgischen Aufbau des Gottesdienstes nicht sehr beschäftigt. Ihre

wichtigste Aufgabe war, den Priestern wie den Sängern den richtigen Ton, die „Intonation“, für ihre Gesänge zu übermitteln; ferner an Stelle des Chores oder abwechselnd mit ihm Stücke der Messe auszuführen. Für den Fortschritt wichtiger wurde die Beteiligung an der mehrstimmigen Gesangsmusik, wie sie jetzt für die „Niederländer“ erwiesen ist (vgl. S. 185 f.). Die liturgische Tätigkeit des Organisten hatte die Ausbildung zweier Formen zur Folge: des „Vorspieles“, Präambulum, und der Umkleidung einer gegebenen kirchlichen Melodie, in der Choralfiguration; denn es war doch selbstverständlich, daß der Organist die Melodie nicht einstimmig, gewissermaßen mit einem Finger spielte. Wirkte auf die Choralfiguration naturgemäß die im Charakter verwandte mehrstimmige kontrapunktische Gesangsliteratur ein, so war der Organist beim Präambulum frei, und so sehen wir hier zuerst den neuen Geist sich regen.

In derselben Weise nun, wie für die Kirche kirchliche Weisen, bearbeitete der Organist für weltliche Feste weltliche Lieder und Tänze. Im Stil, äußerlich ist zwischen diesen und jenen kein Unterschied zu bemerken. Der tiefer dringende Blick wird sie aber bald finden. Einmal liegt ein fruchtbarer Keim in dem ausgeprägteren Rhythmus des Tanzes, sodann ist beim weltlichen Lied der Lebhaftigkeit der Figuration, der Ausschmückung keine Grenze gesetzt. Und wenn auch die damalige Gesangskunst sich längst der Koloratur bemächtigt hatte, so ist diese doch im Grunde instrumentalen Charakters, jedenfalls erfuhr sie mit der steigenden Spielbarkeit der Instrumente eine Steigerung. Äußerst wichtig ist, daß schon Paumann diese Verzierungen aufschrieb und damit festlegte, während sie beim Gesang der Improvisationskunst des einzelnen Sängers überlassen blieben.

Das alles mag dem heutigen Blick als wenig bedeutsam erscheinen. Der Grund für die stetige und großartige Entwicklung der Instrumentalmusik liegt aber gerade darin, daß sie sich nur langsam aus dem Bestehenden heraus weiterbildete. Im Gegensatz zu ihr schwankt die Oper, die aus einem plötzlichen Bruch mit der Vergangenheit hervorwuchs, in Ziel und Aufgebot der Mittel unsicher hin und her. So lernen wir auch die ausgebreitete Lehrtätigkeit Paumanns hochschätzen, durch die ein Stamm von Künstlern herangezogen wurde, die von hier aus weiter arbeiteten. Neben ihm ragt in dieser älteren Zeit der Wiener Organist Paul Hofhaimer (1459—1537) hervor, ein vielseitig gebildeter Mann, den seine Zeitgenossen einen „Fürsten der Musiker“ nennen, der in ganz Deutschland seinesgleichen nicht habe. Die verhältnismäßige Höhe, welche die Instrumentalmusik in Deutschland früh erreichte, blieb leider nicht erhalten. Der Boden war zu ungünstig, und die schweren Zeiten, die über unser Vaterland hereinbrachen, begünstigten den Dienst der Musen nicht. Diese frühdeutsche Instrumentalmusik wirkt selber als Vorspiel; die wirkliche Ausbildung vollzieht sich danach in anderen Ländern.

Die wichtigste Vorbedingung für die gedeihliche Entwicklung eines eigent-

lichen Klavierspiels war eine aus dem Klavier selbst herausgewachsene und nur für das Klavier bestimmte Musikliteratur: Tonwerke, die nicht bloß auch, sondern die nur auf dem Klavier gespielt werden konnten, weil sie bei dem Instrument Eigenschaften voraussetzten, die nur das Klavier erfüllen konnte. Diese wichtige Entwicklung vollzieht sich in England, dem zur Blüte seiner Literatur auch eine solche in der Musik vergönnt war. Unter Heinrich VIII. (1509—1547) bahnte sie sich an, unter Elisabeth (1558—1603) erreichte sie ihren Höhepunkt, um dann rasch und für immer zu verwelken. Wie die zahlreichen Handschriften für Virginalmusik, unter denen das „Fitzwilliam Virginal-Book" die wichtigste ist, — neben ihr ist von größter Bedeutung die 1611 gedruckte Sammlung „Parthenia" —, ferner aber auch zahlreiche persönliche Zeugnisse beweisen, erfreute sich das Virginal in allen Kreisen der englischen Bevölkerung größter Beliebtheit. Da in England der kirchliche Organistendienst von Klerikern versehen wurde, fiel für die weltlichen Virginalisten die Verbindung mit der Orgel weg, und so entwickelte sich hier ungehemmter ein eigener Klavierstil, der besonders in der Form der Variation zum Ausdruck kam. Zur älteren Bedeutung dieses Wortes, der „Veränderung" im verschiedenartigen Umspielen derselben thematischen Melodie, kam hier aus dem beweglichen Instrument das Neue, die Melodielinie selber in mannigfachster Weise auszuzieren oder zu umschreiben. Auf diese Weise ergibt sich neben der höchsten technischen und formalen auch eine inhaltliche Variation und damit geistige und seelische Bereicherung, für deren Richtung es bedeutsam wurde, daß man das thematische Material mit Vorliebe dem Volkslied entnahm, das, wie Shakespeares Dramen an zahlreichen Stellen zeigen, in bewußtem Gegensatz zur überlieferten Kunstmusik genossen wurde.

Das „Fitzwilliam Virginal book" (getreue Ausgabe bei Breitkopf u. Härtel, Leipzig) kann für den heutigen Musikliebhaber noch weit mehr ausgenutzt werden, als bisher. Es birgt eine Fülle feingestimmter und durch technische Mannigfaltigkeit fesselnder Stückchen. Unter den Komponisten selbst fesseln vor allem zwei, die schon hier an der Schwelle der Klaviermusik als Prototypen stehen der beiden Eckpunkte alles Klavierspiels. William Bird (1538 bis 1623) ist der eine. Eine feinsinnige, weiche, lyrische Natur, nach innen gewandt, schlicht in der Form, bescheiden im Auftreten, der Musiker des trauten Stübchens. Dagegen ist der nach wild bewegtem Leben im Jahre 1628 in Antwerpen gestorbene Dr. John Bull (1563 geboren) ein Brausekopf, der nie aus der Sturm- und Drangzeit herauskam, unruhig, wild-genial, unbeständig und oft unfein in der Arbeit, aber blendender Virtuose und hinreißendes Temperament.

Zu dieser Zeit war in Frankreich das Lieblingsinstrument aller Kreise die Laute, die in den beiden Vettern Jakob und Denis Gaultier (zwischen 1600 und 1672) Meister von Weltruf besaß. Indem nun die Lautenmusik

auf das sich rasch verbreitende Spinett (clavecin) übertragen wurde, entwickelte sich ein eigener Klavierstil. Denn die Laute ist ihrem Wesen nach dem polyphonen Spiel mit selbständig geführten Stimmen ungünstig und verlangt die akkordmäßige Begleitung der einstimmigen Melodie. Das Klavier gewährte bei seiner größeren Ausdehnung und der Spielmöglichkeit beider Hände eine reiche Entwicklung. Der Inhalt dieser ganzen französischen Musik ist der Tanz. Wir sind in der Zeit des galanten Frankreichs, in der Tanz und Tänzerinnen zu einer Bedeutung gelangten, wie nie zuvor und nie wieder nachher. Was Wunder, daß das Klavier ganz der Tanzmusik dienstbar wurde; war es doch das denkbar geeignetste Instrument zu ihrer Stützung und Illustrierung. Jawohl, auch zur Illustrierung. Denn ebenso schnell, wie der Tanz als einfaches Bewegungsspiel nicht mehr genügte und zur Pantomime wurde, wurde auch dem musikalischen Spiel von Rhythmus und Melodie ein Inhalt gegeben, der erst von außen hinzugetan wurde, und immer auch äußerlich blieb. Er blieb es auch dann, wenn die Stücke selbständig auftraten; freilich blieben sie ja auch in diesem Falle verkappte Tanzmusik. So gehört fast diese ganze französische Tanzmusik einer sehr naiven und auf äußerer Nachahmung fußenden Programmusik an.

Aber wenn der Tanz so die ganze Musik in seine Dienste zwang, so hat er sie doch auch von anderen Fesseln befreit. Die französische Klaviermusik steht in keinem Zusammenhang mit der Polyphonie des Mittelalters; sie ist ihr gegenüber noch viel freier, als die englische Virginalmusik, weil sie viel weniger musikalische Ausarbeitung bietet, die naturgemäß immer noch das Handwerkszeug der Vergangenheit benutzte, wenn auch auf andere Art. Die Franzosen denken aber gar nicht daran, ein Thema zu variieren oder in seinen instrumentalen Möglichkeiten auszunutzen. Dazu bietet der Tanz keinen Raum. Er verlangt im Gegenteil straffe, übersichtliche Gliederung und scharfe Rhythmik. Um aber nun der zu großen Kürze zu entgehen, fügte man am liebsten eine Reihe verschiedener Stücke aneinander. Im Laufe der Zeit wird diese Folge eine bestimmte, innerlich durch die Tonarten und den Wechsel der Stimmung geschlossene, und so entsteht die bedeutende Form der Suite, deren Art im vorangehenden Abschnitt erörtert worden ist. Die scharfe Ausprägung der Tanzformen, die um das köstliche Menuett — das erste (1653) ist von Lully, der ja lange vor seiner Operntätigkeit Ballettkomponist war — bereichert wurden, begünstigte auch die musikalische Charakteristik.

Der Begründer der eigentlichen Klavierliteratur Frankreichs ist Jaques Champion de Chambonnières (1670 gestorben), ihre bedeutendsten Vertreter sind François Coupérin (1668—1733), der als Auszeichnung vor den vielen verdienten Gliedern dieses Musikergeschlechts den Beinamen „le Grand" erhielt, und Jean Philippe Rameau (1683—1764), dessen Bedeutung als Theoretiker und Opernkomponist bereits gewürdigt worden ist. (Vgl. S. 311.) Der heutige Spieler darf die französische Musik nicht nach

ihrem einfachen, fast spröden Bau beurteilen. Das ist nur das Staket; darum rankte sich einst ein üppiges Blattwerk von Schnörkelchen, Verbrämungen und Verzierungen, die jener Zeit durchaus als agréments, als Annehmlichkeiten, erschienen; es war eben eine Zeit, in der die Menschen ihre höchste Lebensaufgabe in Tanz und Galanterie erblickten.

In Italien war die Entwicklung zunächst der in Deutschland sehr ähnlich gewesen. Wie hier, waren es die Organisten, vor allem die Venezianer Willaert, Merulo, Dirute und Gabrieli, die die Befreiung der Instrumentalmusik von der Gesangsmusik vorbereiteten. Aber das italienische Leben treibt buntere Blüten als das deutsche, schafft neue Formen; und während in Deutschland die Entwicklung stets gehemmt wurde, erfuhr sie in Italien reichste Förderung; hier führte ja um 1600 die Sehnsucht nach Ausdruck des Einzelempfindens, nach Individualisierung der Musik zur Ausbildung der Monodie. Die Instrumentalmusik, die zu ihrem Glück vor dem schroffen Bruch mit aller Überlieferung, der das Musikdrama so schwer gefährdete, bewahrt blieb, verarbeitete doch die dort gewonnenen Fortschritte. Doch sind die Tasteninstrumente im Lande der Violine nicht zu der Bedeutung gelangt, wie in den andern Ländern. Selbst die durch Frescobaldis (s. S. 369) Genialität befruchtete Orgel verlor später an Bedeutung. Für das Klavier ist die erste eigenartige Erscheinung Bernardo Pasquini (1637—1710), der von der Suite ausgehend, dadurch, daß er sich vom Tanzcharakter der einzelnen Stücke frei machte, die dreisätzige Sonate vorbereitete. Hier steht dann Domenico Scarlatti (1685—1757), der Sohn des großen Begründers der neapolitanischen Opernschule und selbst von der Oper ausgegangen. So zeigt er den Einfluß, den die Erhebung des Cembalo zum wichtigsten Begleitinstrument der Oper für die Entwicklung der Klaviermusik gehabt hat. Von seinen einsätzigen, meist homophon gefaßten, lebhaft figurierten Sonaten, die von froher Sinnlichkeit und echter Spielfreudigkeit voll sind, führt der Weg leicht hinüber zu Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn, also nach Deutschland.

Wir hatten die Entwicklung in Deutschland geschildert bis zu dem Augenblick, wo der verheerende Sturm des Dreißigjährigen Krieges über die grünen Fluren hereinbrach und nicht nur die Ernte vieler Jahre zerstörte, sondern auch die Lust am Säen. Das Selbstvertrauen war vernichtet, die selbständige Schöpferkraft schien erloschen. So blieb es ein Jahrhundert lang. Und doch! Ob nicht eine solche Zeit nötig war für die darauffolgende Periode, die Deutschland zwei Jahrhunderte lang bis auf den heutigen Tag an die Spitze aller Musikentwicklung stellte? Ob es nicht nötig war, daß man mehr als hundert Jahre lang sich nur damit abmühte, aufzunehmen und zu verarbeiten, was das Ausland bot, um den allumfassenden Johann Sebastian Bach hervorbringen zu können? Daß es Deutschland auch in dieser Zeit nicht an guten Musikern gefehlt hat, haben wir schon auf anderen Gebieten

erfahren. Aber sie waren doch fast ausnahmslos nur gute Wiederholer der Ausländer. Die schon früher betonte Vorherrschaft des kirchlichen Lebens zeigt sich auf unserem Gebiete darin, daß fast alle Musiker vor allem Organisten sind und deshalb bei diesen gewürdigt werden: so Frescobaldis Schüler Froberger und Kerll, ferner die Norddeutschen Buxtehude, Pachelbel und Reincken.

Ausgesprochene Klaviermusik schrieb dagegen Johann Kuhnau. 1667 in Geysing am Erzgebirge geboren, war er von 1701 bis zu seinem 1722 erfolgten Tode Kantor an der Thomasschule in Leipzig, wo ihm Johann Sebastian Bach, der in seinen Jünglingsarbeiten den Einfluß des Älteren verrät, folgte. Der auch in wissenschaftlicher Hinsicht ungewöhnlich vielseitige Mann war, wie schon seine Stellung zeigt, ein tüchtiger Orgelmeister. Zumal in der Fugenform ist er von solcher Klarheit und Geschmeidigkeit, daß es leicht erklärlich ist, daß er noch ein Jahrhundert später der Theorie als Muster galt. Selbständige und schöpferische Verdienste aber hat er sich um die junge Klavierliteratur erworben, deren Formen er durch Übertragung der mehrsätzigen Kammersonate auf das Klavier bereicherte, für das er als erster den Namen „Sonate" auf viersätzige Kompositionen anwendete. Sie gehören durchweg dem Gebiete der Programmusik an. Nun war es ja der Theorie dieser Zeit geläufig, nach dem Muster der alten Rhetoren auch eine Topik der musikalischen Erfindung zu geben. Solch eine Vorstellung eines Vorgangs, eines Bildes war ein „locus adjumentorum" und blieb wohl zumeist recht äußerlicher Art. Kuhnau hatte diese „Eselsbrücken", wie sie von den grundsätzlichen Gegnern mit Vorliebe genannt werden, nicht nötig. Das beweisen zur Genüge jene Stücke, die ohne solche Hinweise sind. Für seine „biblischen Historien" wußte er aber so mit Empfindung gesättigte Vorgänge zu wählen, daß sie noch heute zu ergreifen vermögen, sobald man ohne Voreingenommenheit an sie herantritt. Dabei darf man sich durch die oft recht seltsam anmutenden Überschriften nicht verleiten lassen, die Sachen etwa scherzhaft aufzufassen. Stücke, wie „der von David vermittelst der Musik kurierte Saul", welche „Sonata sich also präsentieret: 1. Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2. Davids erquickendes Harfenspiel, und 3. des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüte", wirken noch heute durch die Wärme der Empfindung, wie durch zahlreiche geistreiche Einfälle in der Darstellung. Ein bedeutungsvolles Vorzeichen der allgemeinen Wandlung in der Kulturauffassung ist Kuhnaus Satire auf die fremdländische Musik „Der musikalische Quacksalber" (1700). Der deutsche Aar begann sich zu fühlen, die Schwingen regten sich, bald sollten sie ihn zu einer Höhe tragen, die die Fremden nie geahnt hatten.

Im 17. Jahrhundert sind die Fürsten die Träger der Kultur, die Mäzenaten der Kunst. Im 18. Jahrhundert gesellt sich ihnen der Adel zu. Beide Stätten sind kein günstiger Nährboden für die Entwicklung des Klavierspiels gewesen; die Verhältnisse waren zu groß, zu reich dafür. Man war in der Lage, sich eine vielartige Besetzung der Einzelstimmen zu halten, wie sollte

man sich da mit der auf einen Klangcharakter beschränkten Zusammendrängung begnügen? Es war die Zeit, wo die Orchestermusik heranblühen konnte. Immerhin ist es für die Verteilung der musikalischen Kultur bezeichnend, daß unter den wenigen, die im Instrumentalisten Bach mehr sahen, als einen virtuosen Organisten, sich der Herzog von Anhalt-Köthen und Preußens großer König befanden.

Hat das Klavier sich hier mit der Stellung eines Orchesterinstruments begnügen müssen, so gelangte es schnell zu herrschender Stellung, als seit der französischen Revolution das Bürgerhaus wieder als Kulturträger in den Vordergrund trat. Da wurde das Klavier der Mittelpunkt des bürgerlichen Musikabends, das bevorzugte Mittel der künstlerischen Betätigung des Dilettanten. Eine reiche Musikliteratur, die dieser Strömung Rechnung trägt und aus Gelehrsamkeit und Tiefsinn zu harmloser sinnenfreudiger Spiellust hinlenkt, trägt dazu bei, Klavierspiel und Klaviermusik immer populärer zu machen. Die Entwicklung geht so rasch, die Zahl der Klavierspielenden und Klavierliebenden vermehrt sich so schnell, daß wieder Gemeinden entstehen, daß man sich aus dem Haus heraus am dritten Orte wieder zusammenfindet, um dort der Klaviermusik zu lauschen. Mit Mozart wird das Klavier zum öffentlichen Soloinstrument, und der Konzertfähigkeit desselben gibt er in der Ausbildung der Konzertform den schönsten Ausdruck. Doch darüber werden wir erst in einem späteren Kapitel zu sprechen haben.

V. Orgelmusik

Für die geschichtliche Entwicklung der Orgelmusik gebührt den Italienern der Vortritt, zu ihrer höchsten Bedeutung aber ist sie in Deutschland gesteigert worden. Auch da führt uns der Weg nach Venedig. An den großen Orgelwerken der Markuskirche saßen die bedeutendsten Meister ihrer Zeit: Willaert, die beiden Gabrieli, Claudio Merulo. Machen auch ihre meist kurzen Orgelstücke, mit denen sie überhaupt die Periode einer selbständigen instrumentalen Kunstmusik eröffnen, auf uns Heutige den Eindruck der Unbeholfenheit, so ist ihnen doch hoher Sinn für Klangwirkung und geschickte Ausnutzung der großen Möglichkeiten der Tonfarbe nicht abzusprechen.

Noch im 16. Jahrhundert (1583 zu Ferrara) ist dann Girolamo Frescobaldi, der größte Orgelmeister Italiens, geboren. Ein musikalisches Wunderkind, hat er einige Jahre seiner Jugend in den Niederlanden zugebracht, wurde bereits 1608 Organist an der Peterskirche zu Rom und verblieb mit kurzer Unterbrechung in dieser Stellung bis ein Jahr vor seinem 1643 erfolgten Tode. Er genoß einen solchen Ruf als Meister seines Instruments, daß oftmals 30 000 Menschen sich versammelt haben sollen, um ihn zu hören. Frescobaldi macht ganz den Eindruck eines modernen Künstlers. Eine stolze, selbstbewußte Persönlichkeit von heftiger Leidenschaftlichkeit, war ihm sein ge-

liebtes Instrument vor allem das Mittel, sich selber auszuleben. In seiner ganzen Musik liegt etwas von persönlicher Willkür. Wohl übernahm er die vorhandenen Formen, schrieb Fugen, Ricercari, Phantasien, Kanzonen, Tokkaten, Passacaglien, aber alle unregelmäßig, durchweg mit einem Zug zum Bizarren und Phantastischen, so daß oft genug neben dem Feierlichsten ein recht weltlicher Witz steht. Es ist angesichts der zweifellos genialen Veranlagung dieses Mannes sehr bedauerlich, daß er so sehr im Anfang seiner Kunst steht; denn auch das Genie ist, zwar weniger für sein Wollen und inneres Schaffen, als für das äußere technische Gestalten von den Errungenschaften der Technik abhängig. Wenn auch gerade in der Musik die größten schöpferischen Genies immer auch ganz gewaltige Mehrer der technischen Ausdrucksmittel ihrer Kunst gewesen sind, so vermag doch dieses zum größten Teil auf Erkennen beruhende Vermögen nur unvollkommen der neue Wege gehenden Schöpferkraft zu folgen. Vergleicht man die verhältnismäßig geringen Ergebnisse der Lebensarbeit des genialen Frescobaldi mit der ungeheuren Fülle eines Bach, so erkennt man, welche Bedeutung auch kleinere Künstler als „Vorbereiter" des Rüstzeuges gewinnen. Das richtige Wort: „Wo Könige bauen, haben die Kärrner zu tun" bedeutet auch, daß Kärrner da sein müssen, damit Könige bauen können. Auch der genialste Architekt bleibt ohnmächtig, wenn das Maurer- und Steinmetzenhandwerk nicht gut ausgebildet ist. So ist, was wir an Frescobaldis Lebenswerk schätzen, weniger seine Komposition, als die starke Weiterführung der Technik des Orgel- und Klavierspiels und die große Anregung, die er als Lehrer der Folgezeit gegeben hat. Sie wirkte mehr ins Ausland. Italien selbst brachte im 17. Jahrhundert nur noch einen großen Organisten hervor, jenen Bernardo Pasquini (1637—1710), dem wir bereits als Klaviermeister begegnet sind.

Von Venedig, nach dem die Blicke, und, wenn es ging, auch die Schritte der deutschen Musiker des ausgehenden Mittelalters sich so gerne gerichtet hatten, empfing auch die deutsche Orgelmusik die wertvollsten Anregungen. Aber der wirksamste Vermittler war hier doch ein Stammesgenosse, der freilich selber seine Bildung in Venedig geholt hatte, der Niederländer Jan Pieterszon Sweelinck, 1562 in Amsterdam geboren, wo er nach einem Studienaufenthalt in Venedig von 1580 ab bis zu seinem 1621 erfolgten Tode als Organist an der Hauptkirche wirkte. Er war der gefeiertste Lehrer seiner Zeit, so daß man ihn den „Organistenmacher" nannte. Wir haben von ihm eine größere Zahl weltlicher Lieder, die auch im heutigen Konzertsaal sich viele Freunde erworben haben. Diese Lieder zeigen fast rein den Stil der älteren Kontrapunktik. Auf seine Orgelmusik dagegen wirkten zwei echt instrumentale, neuzeitliche Mächte ein: die schon vorher in Deutschland geübte Koloristik und die englische Virginalmusik. Durch Aufnahme und Ausbildung dieser Elemente hat Sweelinck die rein instrumentale Seite des Orgelspiels wesentlich gefördert. Seine erhaltenen Kompositionen sind weder tief noch

reizend im Klang, zeigen aber in einer ausgesprochenen Freude an Geläufigkeit und reichem Figurenwerk echte Spielseligkeit; im Bau streben sie nach schulgerechter Regelmäßigkeit. So wenig nun mit diesen Eigenschaften an sich wertvolle Kunstgebilde zu gestalten waren, so waren sie doch für die Lehrtätigkeit bedeutsam, da diese beiden Elemente für die Entwicklung der Orgelmusik von höchster Bedeutung wurden.

In Deutschland war inzwischen in der protestantischen Kirche die Orgel viel enger mit dem wertvollsten musikalischen Teil des evangelischen Gottesdienstes, dem Choral, verbunden worden, und hatte dadurch im kirchlichen Kultus eine wichtigere Stellung erhalten, als jemals zuvor in der katholischen Kirche. An Stelle des früheren Sängerchores hatte vom Beginn des 17. Jahrhunderts an die Orgel die Begleitung des Choralgesangs übernommen. Das führte ihr nicht nur eine Fülle des wertvollsten thematischen Stoffes für selbständige Tonstücke zu, sondern bot auch durch die Gelegenheit zu Vor- und Nachspielen die Anregung zu der außerordentlich fruchtbaren Gattung der Choralbearbeitung. Die Organisten wurden durch diese Tätigkeit gewissermaßen die unmittelbaren Erben der vokalen Choralkunst der vergangenen Zeit. Die von ihr übernommene Kunst des Kontrapunkts wurde der instrumentalen Technik angepaßt, und wenn auch in dem, was die deutschen Organisten der nächsten Jahrzehnte leisteten, Handwerk oder Gelehrsamkeit überwiegen, so wurde doch durch sie diese technische Seite der Instrumentalkunst in so hervorragender Weise ausgebildet, daß nachher ein Mann wie Bach das Material für seine gewaltigen Schöpfungen fast fertig zubereitet überwiesen bekam und von technischen Schwierigkeiten ungehemmt seine gewaltigen Bauten des kühnsten Geistes- und innigsten Seelenlebens ausführen konnte.

Aus Sweelincks Schule gingen die bedeutendsten Organisten Deutschlands hervor. So die Hamburger Jakob Prätorius (1571—1621) und Heinrich Scheidemann (1595—1663), dessen Schüler und Nachfolger dann wieder Adam Reincken (1623—1722) war. Für diesen hegte ein Bach solche Achtung, daß er ihm noch 1720 vorspielte, um sein Urteil zu hören. Der bedeutendste der Schüler Scheidemanns aber ist Samuel Scheidt, der von den Zeitgenossen als eins der drei großen Sch gefeiert wurde. Er war 1587 in Halle geboren und wurde nach der in Amsterdam verbrachten Schulzeit Organist in der Vaterstadt, wo er 1654 starb. Scheidt hat zahlreiche Werke für Vokal- und Instrumentalmusik veröffentlicht. Seine Bedeutung liegt in den Werken für die Orgel, der auch sein Hauptwerk, die „tabulatura nova“ (Hamburg 1624) gewidmet ist. Hier zeigt sich das Streben, von der bloßen Ausnutzung und technischen Erweiterung der Gesangsformen zu rein instrumentalen Gebilden zu kommen. Er liebte auch in seinen Choralbearbeitungen die Variation und erkannte die hohe Bedeutung des Orgelpedals, das nicht umsonst in Deutschland erfunden worden war (um 1325); die Organisten der anderen

Länder haben es niemals in gleich bedeutender Weise zu verwenden verstanden. Nun übernahm die deutsche Orgelkunst auch die wertvollsten Anregungen Italiens, indem Frescobaldis Geist in seinem bedeutendsten Schüler, Johann Jakob Froberger, eine reichere Erfüllung erfuhr. Auch er scheint in Halle geboren zu sein (etwa um 1610), war aber früh nach Wien gekommen und begab sich 1637 mit Unterstützung des Kaisers Ferdinand III nach Rom, wo er vier Jahre lang Frescobaldis Schüler war. Hier soll er auch katholisch geworden sein. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er Hoforganist und blieb in der Stellung mit einer achtjährigen Unterbrechung von 1641—1657. Jene acht Jahre brachte er auf großen Reisen zu. Er starb als Musikmeister der Herzogin Sibylla von Württemberg auf dem Schloß Héricourt am 7. Mai 1667. — In Froberger haben wir eine jener in der deutschen Musik öfter wiederkehrenden internationalen Erscheinungen, die für unsere Kunst die große Bedeutung hatten, daß sie die Errungenschaften der Fremden in sich aufnahmen und mit den heimischen Einflüssen vermischten und so der Tonsprache immer wieder den Charakter der Weltsprache gaben. In Händel haben wir das glänzendste Beispiel dieser Art, die doch letzterdings nur dem deutschen Schaffen immer wieder zugute gekommen ist und jedenfalls wesentlich dazu beigetragen hat, daß die deutsche Musik, trotz ihrer Herbe und Gründlichkeit, allmählich die viel gewinnendere italienische verdrängen und die Weltherrschaft erringen konnte. Froberger hat neben der italienischen Orgelkunst vor allem die Klavier- und Lautenkunst Frankreichs aufgenommen und glücklich umgebildet. Da schon von Sweelinck her die englische Virginalmusik verarbeitet worden war, verfügte jetzt die deutsche Musik über die wichtigen Errungenschaften aller Musikvölker. So wurde Froberger der Schöpfer der deutschen Klaviersuite mit ihren scharf charakterisierten Tanztypen, die wie Vorahnungen der künftigen vier Sätze der Sonate und Sinfonie wirken: Allemande = Allegro, Courante = Scherzo, Sarabande = Adagio, Gigue = Finale. Er mag wohl vor allem als Vorspieler der Herzogin Sibylla seinen echten Klavierstil ausgebildet haben. Die neue Gesamtausgabe seiner Werke (in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, Band IV) läßt den hohen Einfluß, den dieser Mann auch auf die mittel- und norddeutschen Organisten ausübte, trotzdem er den protestantischen Choral völlig unbeachtet ließ und im Grunde seines Herzens recht weltlich gesinnt war, leicht begreifen. Einem anderen Schüler Frescobaldis, Joh. Kasp. Kerl, werden wir bei der katholischen Kirchenmusik begegnen. Auch er war ein bedeutender Orgelmeister und hat für Klavier auch Programmstücke geschaffen.

Die bedeutendsten Orgelmeister der nächsten Zeit sind für Mitteldeutschland Johann Pachelbel (1653—1706) und für Norddeutschland Dietrich Buxtehude (1637—1707). Jener wirkte zuletzt in seiner Vaterstadt Nürnberg, dieser, ein geborener Däne, war Organist an der Marienkirche in Lübeck, von wo sich sein Ruhm so verbreitete, daß der neunzehnjährige Bach, unter

Verletzung seiner Amtspflicht, zu Fuß von Arnstadt hinpilgerte, nur um ihn zu hören. Buxtehude fühlte sich schon so als selbständiger Orgelkünstler, daß er in von den Zeitgenossen hochgepriesenen „Abendmusiken" geradezu Orgelkonzerte veranstaltete. Eine ganz hervorragende Beherrschung der Technik erweisen vor allem seine weit angelegten Fugen. Etwas schulmeisterlich trocken wirkt freilich auch er, und ein nicht nur in formaler Hinsicht kühnes, sondern auch geistig tiefgehendes Werk wie das Passacaglio, das auf einem im Orgelpedal gehaltenen D-moll-Baßmotiv eine Fülle abwechslungsreicher Variationen aufbaut, steht in seinem Gesamtwerk ziemlich vereinzelt; daß er aber in technischer Hinsicht auf den großen Bach stark eingewirkt hat, ist sicher. Den von Froberger bereits angebahnten Einfluß der französischen Instrumentalmusik suchte dann Georg Muffat systematisch auszubauen. Im elsässischen Schlettstadt um 1645 geboren, ging er nach Paris, um Lullys Stil zu studieren, war kurze Zeit Organist am Straßburger Münster und fand schließlich nach recht abwechslungsreichem Leben seinen bedeutsamsten Wirkungskreis am Hofe des Bischofs von Passau, wo er 1704 starb. Für die Orgelmusik wurde er hauptsächlich durch schärfere Herausarbeitung der größeren Formen bedeutend, wie sie die Tokkaten seines Orgelwerks „apparatus musico-organisticus" zeigen. An sich wertvoller ist seine Orchestermusik, wo wir ihm noch begegnen werden. Den letzten der hier zu nennenden Komponisten, Johann Kuhnau, haben wir schon bei der Darstellung der Klaviermusik gewürdigt. Für die Orgel schuf er hauptsächlich Choralbearbeitungen. Als Vorgänger Joh. Seb. Bachs an der Leipziger Thomasschule schließt er am besten diese aus der großen Zahl vielgenannter deutscher Organisten des 17. Jahrhunderts nur wenige Namen umfassende Reihe ab. — Wie bei Kuhnau liegt der Schwerpunkt des Schaffens der zahlreichen französischen Organisten in ihrer Klaviermusik. Sie brauchen hier also weiter nicht aufgezählt zu werden, nur sei erwähnt, daß sie ihre Vorliebe für Verzierungen und Tonmalereien auch auf die Orgel übertrugen, worin sie auch in Deutschland vielfach Nachahmung gefunden haben.

VI. Die Violine als Soloinstrument. Solo- und Triosonate

Die hohe Vollendung des Geigenbaues lockte zur Ausbildung des virtuosen Spiels und die unvergleichlichen Fähigkeiten dieses singenden Instrumentes mußten auch die Komponisten zu besonderer Berücksichtigung begeistern. Die Geige war das instrumentale Gegenstück zur glänzendsten Singstimme. Schon 1617 begegnen wir denn auch den ersten Monodien für Geige beim Violinvirtuosen Biagio Marini. Von solchen Solosonaten, die natürlich vom Cembalo begleitet waren, und die vor allem das virtuose Spiel ausbildeten, haben wir seit der Mitte des Jahrhunderts zahlreiche Sammlungen. Älter und noch zahlreicher sind die sogenannten Triosonaten, bei denen zu

zwei konzertierenden d. i. mit einander wetteifernden Violinen das Cembalo tritt. Schon der aus der venetianischen Oper uns bekannte Legrenzi (S. 277) unterschied Kirchen- und Kammersonaten; in diesen überwiegen die Tänze und sie gemahnen an die deutsche Suite. — Auch der Gedanke, einen einzelnen Spieler gegen das übrige Orchester „konzertieren" zu lassen, lag bei dem Vorbild der Gesangsarie für die singende Geige nahe.

Aus der großen Zahl hierher gehöriger italienischer Komponisten sticht als erste bedeutsame Erscheinung Arcangelo Corelli (1653—1713) hervor, einer der wenigen Italiener, die sich ganz der Instrumentalmusik widmeten. In Trio- und Solosonaten für Kirche und Kammer hat er Vollendetes geschaffen. Durch die Art, die Instrumente in konzertierende und ausfüllende zu teilen, wird er ein Vorbild für das concerto grosso Händels, der mit ihm 1708 in Rom engeren Verkehr gepflogen hat. In Corelli verehren wir den ersten Klassiker des Violinspiels, der das ausdrucksvolle, gesangreiche Spiel bevorzugte und weniger auf die virtuosen Hexenkunststücke ausging. Er bildete zahlreiche Schüler aus, unter denen Francesco Geminiani (etwa 1680—1761), von dem 1740 in London eine Violinschule erschienen ist, und Pietro Locatelli die bedeutendsten sind. Beide gehören mehr dem Virtuosentum an.

Der nächste bedeutende Name ist Antonio Vivaldi (gestorben 1743), der gleich Corelli zeitweilig in Deutschland gewirkt hat. Er hat die Form des italienischen Solokonzerts endgültig ausgebildet, bleibt aber geistig etwas leer. J. S. Bach hat einige seiner Konzerte für Orgel und Klavier bearbeitet. Dagegen sind noch einige bedeutende Sonatenmeister zu nennen, deren Musik uns noch heute mit voller Kraft ergreift. Antonio Veracini (1696) schuf vor allem wundervolle getragene Melodien, Tommaso Vitali und sein Vater Giov. Battista sind dramatisch lebhafte Naturen. Sie werden weit übertroffen durch den in München wirkenden Felice dall' Abaco (1675—1742) aus Verona, dessen Werke reichen Gedankengehalt in logischer Entwicklung mit scharfer Charakteristik der Form vereinen und überreich an schwungvoller, großzügiger Melodik sind. Durch persönliche Eigenart ausgezeichnet sind die Sonaten des weltberühmten Virtuosen Franc. M. Veracini (1685—1750), eines Neffen des oben genannten Antonio. Damit gelangen wir zu Guiseppe Tartini, dem berühmtesten Violinspieler und Violinkomponisten seiner Zeit. 1692 zu Pirano geboren, führte er ein abenteuerreiches Leben, kam auch zeitweilig nach Prag und errichtete schließlich 1728 in Padua eine Hochschule des Violinspiels. 1770 ist er hier gestorben. Als Virtuose genoß er Weltruf. Seine Kunst der Bogenführung wurde mustergültig für das ganze moderne Violinspiel. In der Technik führte er die Geige zu jener Ausbildung, die wir bei ihr gewöhnt sind: Spiel in den hohen Lagen, Doppelgriffe und dgl. Seine Kompositionen, unter denen die Sonaten den ersten Platz einnehmen, sind gediegen in der Arbeit und von warmem Empfinden getragen. Ein großer Teil seiner Werke hat sich bis heute lebensfähig erhalten.

Wenig Bedeutung für das Violinspiel hat in diesem Zeitraum Frankreich, so eifrig die Kunst hier gepflegt wurde. Es wäre eigentlich nur Jean Marie Leclair (1697—1764) zu nennen, dessen Sonate „Le tombeau" gelegentlich heute noch auf den Programmen erscheint. Die Zeit der hohen Bedeutung des französischen Violinspiels beginnt erst mit dem Erscheinen Viottis in Paris (1782).

Auch Deutschland hat auf dem Gebiete der Violinmusik wenig zu bedeuten, es stellt sich vor allem im Schaffen ganz unter den fremden Einfluß. Dagegen wirkte hier der bedeutendste Vertreter der Flöte als Soloinstrument, Johann Joachim Quantz (1697—1773). Er gehörte der Tafelrunde des großen Friedrich II an, dem er als Kronprinzen Unterricht im Flötenspiel gegeben hatte. Die Zahl der Flötenkompositionen von Quantz ist kaum zu übersehen. Es werden an 300 Konzerte und über 200 Solostücke aufgezählt. Er schloß sich in der Form an das Violinkonzert Vivaldis an. Quantz, dessen Selbstbiographie viel Wertvolles über das Musikleben seiner Zeit enthält, hat sein Instrument durch die Hinzufügung der zweiten Klappe verbessert und in seiner „Anweisung die flûte traversière zu spielen" eine noch heute wertvolle Flötenschule geschaffen. Seine Kompositionen dagegen sind vergessen, wie ja überhaupt die Flöte ihre Rolle als Soloinstrument fast völlig ausgespielt hat.

VII. Orchestermusik

Gerade wenn man als das Wesen der Orchestermusik das Zusammenspielen mehrer Musiker und das Vorspielen vor einer Öffentlichkeit ansieht, reicht sie sehr weit zurück und schließt sich am unmittelbarsten an das alte Spielmannstum an. Nachdem dieses erst seßhaft geworden war, ging sein Aufschwung schnell von statten. Die Fürsten gründeten für allerlei festliche Anlässe und zeremoniöse Aufzüge Trompeterzünfte, deren Mitglieder schon im 15. Jahrhundert Offiziersrang erreichten, ein weiter Abstand gegenüber der ehemaligen völlig rechtlosen Stellung des Spielmanns. Bereits im 14. Jahrhundert zeigen sich die ersten Anfänge der Stadtpfeifereien, deren wichtigste Aufgabe in der Ausführung der Musik bei öffentlichen Gelegenheiten bestand. Und es war eine festfrohe Zeit mit großen Aufzügen; noch war der Tanz im Freien beliebt; die hohen kirchlichen Feiertage wurden auch zu weltlichen Festen, bei denen vom Turm herab oder in Aufzügen der freudige Tag musikalisch begrüßt wurde. Jenes am Ende des 18. Jahrts. glänzendste Bild musikalischen Lebens, wo der ganze Lebensgang gewissermaßen von Musik umrahmt war, wo die Musik aus den Anlässen und Ereignissen des Lebens herauswuchs, mit diesem also aufs innigste verknüpft war, ist in einfacheren Formen bereits im 16. und vor allem im 17. Jahrhundert vorhanden. Und wie später, ließen es auch in dieser frühen Zeit die wohlhabenderen

Familien sich nicht nehmen, ihre Privatfestlichkeiten durch Musik verschönern zu lassen. Die ungeheure, überhaupt nicht hoch genug einzuschätzende Bedeutung dieser ganzen öffentlichen Musikübung beruht darin, daß diese im geschilderten Zeitraum einen wesentlichen Wert des Gesamtlebens, der Gesamtkultur darstellt, da die Musik in dieser Zeit weniger ausdrücklicher Kunstgenuß als Lebensäußerung ist. Wir drängen und zwingen heute die Musik immer mehr in den Konzertsaal, daneben haben wir eine leider viel mehr in die Breite als in die Tiefe gehende Hausmusik; unser öffentliches Volksleben dagegen ist im Verhältnis zu früheren Zeiten musikalisch aufs traurigste verarmt. Und wenn in den Städten die breite Bevölkerungsmasse noch manchmal Musik zu hören bekommt, so ist das Land, seitdem auch das Volkslied immer mehr verstummt, dieser für die gesamte Entwicklung unseres Gemütslebens so unschätzbaren Kunst fast völlig verlustig gegangen.

Neben dieser mehr aus äußerer Gelegenheit herauswachsenden Musikübung hatte man auch schon sehr früh eine, wenn auch recht bescheidene Form des öffentlichen Konzertierens. Da die Räte der Städte der Musikzunft gegenüber mancherlei Verpflichtungen übernommen hatten, wurden auch Gegenleistungen verlangt. Eine solche war z. B. das collegium musicum, das darin bestand, daß an Sonn- und Feiertagen zu einer passenden Stunde die Stadtmusikanten auf dem Markt oder einem freien Platz vor der Stadt ihre schönsten Stücke aufspielten. Man darf hier natürlich nicht an die starkbesetzten Orchester unserer Zeit denken. Die Stadtpfeiferei mag zuweilen nur aus einem einzigen Mann bestanden haben; in der Regel aber waren es doch drei bis acht und auch noch mehr Musiker, die auf Trompeten, Jagdhörnern, Flöten, Harfen, Lauten und auch wohl Dudelsäcken die musikalische Unterhaltung ihrer Mitbürger besorgten. Die erste wichtige Bereicherung brachte am Ende des 16. Jahrhunderts die Einführung der Violine und des Klaviers. Da lag es nahe, die Musik aus dem Freien in den geschlossenen Raum zu verlegen. Hier liegen die Anfänge des modernen Konzertsaals. Wichtiger noch, als diese äußere Entwicklung, ist die der Komposition. Was haben diese „Orchester", die wir auf so vielen Bildern seit der Minnesängerzeit wirken sehen, gespielt? Früher rechnete die Musikgeschichte wohl mit Volkstänzen, aber von einer Kunstmusik für Instrumente glaubte man vor dem Ende des 16. Jahrhunderts nicht sprechen zu können. Wie wir in anderm Zusammenhange (S. 185 f.) ausführten, sehen wir heute in einem großen Teil der kontrapunktischen Polyphonie der niederländischen Periode Instrumentalmusik, dem Geiste der Erfindung und Bearbeitung nach selbst dort, wo an der Ausführung die Menschenstimme beteiligt war. Aber auch sonst haben sich, zumal durch Hugo Riemanns Forscherarbeit, die Zeugnisse für reines Instrumentalspiel gemehrt. Sie führen jetzt bis zu den Minnesängern zurück in der ältesten erhaltenen Estampida vom Ende des 12. Jahrhunderts. Solcher Tanzstücke — der Name führt in den Kreis der proven-

zalischen Troubadours — haben wir aus dem 13. Jahrhundert bereits mehrere, aus dem 14. ganze Sammlungen. Diese frischen in acht- und sechstaktigen Perioden frei aufgebauten Tanzstücke sind in ihrer scharfen und bestimmten Gliederung viel „instrumentaler", als die ältesten Orgelstücke. Sie sind eben frei von aller Rücksicht auf gesangliche Mehrstimmigkeit. Schon aus dem 13. Jahrhundert sind uns Instrumentalduette erhalten, eigentlich die natürlichste Form des Konzertierens d. i. Wettspielens, so daß man das neuerliche Verschwinden des Instrumentalduetts (man denke an Spohr) beklagen muß. Künstlerisch viel reicher sind dann die dreistimmigen Stücke des 15. Jahrhunderts, die uns zu den Niederländern führen; d. h. mit besonderer Vorliebe bebaute Heinrich Isaac das Feld mit 3, 4 und fünfstimmigen Sätzen, deren einige sicher nur instrumental gedacht waren. Äußerlich ist kein Stilunterschied zwischen Gesangs- und Instrumentalstücken; innerlich ist leichter zu fühlen, welche Ausführung dem Komponisten vorschwebte. Hat man früher die hohe Kunstfertigkeit des Satzes dieser Meister zwar gepriesen, die Freude darüber aber durch ihre Gesangswidrigkeit zumal in der Textbehandlung sich stören lassen, so wirken sie als Instrumentalmusik angesehen wie eine feine Kammermusik für Kenner.

Der Italiener Florentio Maschera stellt sich nun mit seinem 1584 erschienenen „Libro delle canzoni a sonar" in diese Reihe; mit ihm setzt die italienische Instrumentalkomposition lebhaft ein, wie die bis zum Schluß des Jahrhunderts noch zahlreichen oberitalienischen Sammlungen instrumentaler Kanzonen, Ricercars, Sonaten und Sinfonien bezeugen. Dann kommt die Oper, wo der geniale Monteverdi (S. 275) in seinem „Orfeo" die Charakterisierungskraft der Instrumentalkunst in vorher ungeahnter Fülle zeigt.

Vorher aber treffen wir bei Giovanni Gabrieli (S. 222), dem Neffen des großen Orgelmeisters von San Marco, Andrea G., auf eine später nicht mehr gepflegte bedeutsame Instrumentalmusik. Die aus seiner Sammlung „Symphoniae sacrae" (1597) von Wasielewski veröffentlichten Stücke sind von einer eigenartigen Feierlichkeit des Ausdrucks, und da sie in gedrängter, in hohem Maße geschlossener Form eine Fülle musikalischer Gedanken enthalten, vermögen sie auch heute noch tiefen Eindruck zu machen. Die den venezianischen Komponisten von der Kirche her vertraute Doppelchörigkeit kehrt auch in diesen Sonaten oft wieder. Die einfachste Form besteht darin, daß der eine Teil des Orchesters einen längeren Orchestersatz spielt, den der zweite genau wiederholt. Zum Schluß vereinigen sich dann beide Abteilungen zu einem bewegteren und virtuoseren Spiel. Die Venezianer hätten nicht die großen Farbenkünstler sein müssen, wenn sie nicht diesen Wechsel zu hoher Stimmungskraft zu steigern verstanden hätten. „Aus den piano gehaltenen Abschnitten in der Sonate „Piano e forte", in denen der zweite Chor den ersten ablöst, klingt es wie Karfreitag; aus den mit leichten Übergängen ereichten Stellen im forte, bei denen die Chöre zusammentreten, wie Ostern" (Kretz-

schmar, „Führer durch den Konzertsaal", Bd. I, S. 24). Auch sonst weiß Gabrieli sehr durch die Klangfarbe zu wirken. So setzt der zweite Chor meist eine Quinte, Sexte oder Oktave tiefer ein, als der erste, wodurch dann die Wiederholungen etwas geheimnisvoll Dunkles bekommen. Hinzu kommt, daß diese Werke meistens im Freien aufgeführt wurden, wo die Chöre weit auseinander oder in der Kirche, wo sie auf zwei verschiedenen Emporen aufgestellt wurden, was sich schon beim Chorgesang glänzend bewährt hatte. Für diese großen Räume ist auch die Besetzung berechnet, in denen die Posaunen, die Vertreterinnen des Feierlichen in aller älteren Musik, überwiegen. Wenn man an Aufführungen in Privaträumen dachte, so gab man in der Regel die Doppelchörigkeit preis und bevorzugte das Echospiel, wobei eine kleine Gruppe von Spielern in einem Nebenraum einzelne kleine Abschnitte des vorgetragenen Werkes wiederholte. Hier kamen dann, wie auch in Deutschland, die Streichinstrumente mehr zur Geltung. Die Gabrielische Sonate, in der im Keim schon die spätere Sonatenform vorgebildet ist, hat ihre unmittelbaren Nachfolger in zahlreichen kurzen, einsätzigen Instrumentalsinfonien, wie sie in die geistlichen Chorwerke des 17. Jahrhunderts eingeschaltet wurden, und in einer großen Gruppe von Festsonaten für Bläserorchester, die in dieser Zeit außerordentlich zahlreich geschaffen wurden, weil man sie bei allen Gelegenheiten verwendete. Diese ganze Literatur liegt heute verstaubt in den Notenarchiven. Es wäre sehr gut, wenn es gelänge, einen Teil derselben neu zu beleben oder doch wenigstens den Komponistenkreisen nahezubringen; denn unserer Musik fehlt gerade dieser feierliche Ausdruck, der doch der Feststimmung des deutschen Volkes in hohem Maße entgegenkommt. Außerdem sind diese Werke alle auf wenig zahlreiche Orchestervereinigungen berechnet, so daß sich eher auch für kleinere Orte die zu ihrer Ausführung nötigen Kräfte verschreiben ließen, damit wäre dann wieder ein Mittel zur Dezentralisation unserer Musikpflege gewonnen, die uns so dringend nottut, andererseits würde ein weiteres Stück Musik aus der allzu engen Umarmung des Konzertsaals befreit und ins Leben hinausgebracht.

Neben dieser Orchestersonate, die durchaus Kunstprodukt ist, letzterdings eine übertragene Umgestaltung des in Venedig blühenden Kunstgesangs, erhebt sich bald als zweite Gattung selbständiger Orchesterkompositionen die Suite. Sie entwickelt sich auch beim Orchester in der für die Soloform geschilderten Art, nur daß hier die volkstümliche Entstehung sich in dem langsameren Hinneigen zur Betonung des Gegensätzlichen kundgibt. Diese Orchestersuiten mochten die Lieblingsstücke der doch recht volkstümlichen Musikantenvereinigungen sein, während die Suiten für ein Soloinstrument naturgemäß mehr in die Hände der Fachmusiker kamen. Gerade Deutschland hat für diese Gattung dauernd eine hohe Vorliebe gezeigt, und dem deutschen Wesen dieser Zeit entspricht ein mehr ruhiges, behagliches Genießen, ein Sichhineinleben und völliges Auskosten einer Stimmung. Die romanischen

Völker, die Italiener voran, neigten mit ihrer lebhafteren Art viel mehr zu häufigerem Stimmungswechsel, und die hohe Pflege der Oper begünstigte noch diesen leidenschaftlichen Zug. Die deutsche Kunst dieser Periode vermeidet dagegen das Leidenschaftliche. Alles ist etwas gedämpft; wie das bürgerliche Leben, hielt auch diese Musik auf Würdigkeit der Bewegung. Es ist so recht das, was wir behaglich nennen. Ein Zustand, den unsere Kunst, nicht bloß die Musik, fast ganz eingebüßt hat, während noch vor wenigen Jahrzehnten ein Ludwig Richter damit deutsches Wesen so trefflich kennzeichnete. Gewiß, zu den Höhen der Kunst gelangt man auf diese Weise nicht; da ist nichts Geniales, nichts in den Tiefen Aufwühlendes, nichts Hinreißendes. Aber so nötig die Riesenleuchten der großen Künstlergenies für die Menschheit sind, dürfen wir doch nie vergessen, daß, wie diese Gewaltigen seltene Ausnahmeerscheinungen sind, auch ihre Kunst nicht Alltagskost sein darf. Das künstlerische Hochland ist unendlich schroffer und steiler, als das geographische. Und wie hier die hohe Alpenwelt zwar den weitesten Blick, die reinste Luft und die größte Übersicht gewährt, aber doch zu einem trauten, ruhigen Lebensgenusse, zu einem steten Aufenthalt nicht geeignet ist, so ist es auch mit der Kunst. Nur wenige vermögen die dauernde Beschäftigung mit der großen Kunst zu vertragen; für die Gesamtheit des Volks gar sollten diese großen Werke ausschließlich seltene Feiertagsgenüsse darstellen. Unentbehrlich dagegen ist, wenn dieses Volksleben gesund und schön sein soll, das wärmende Herdfeuer einer freundlichen, die Freudigkeit des Daseins mehrenden kleineren Kunst. Künstlerisches Mittelland möchte ich es nennen, gegenüber dem Hochland. Wir dürfen ja nicht vergessen, daß nur der sorgsame Anbau dieses Mittellandes die breiten Volksmassen vor dem Versinken in den Sumpf bewahren kann. Wir sollten uns dadurch warnen lassen, daß nie zuvor die niedrigsten Formen der Musik — die gemeine Operette, die triviale Posse, das Variété, eine niedrig lüsterne Tanzmusik und eine öde, seichte Salonmusik — einen so erschrecklichen Umfang angenommen haben, wie heute, wo alle Berufskünstler, die es mit ihrer Aufgabe ernst meinen, allzu einseitig dem künstlerischen Hochland zustreben. Nichts ist verkehrter, als dieser Auffassung gegenüber den Ruf philiströser Beschränktheit zu erheben. Nein, das ist nicht Beschränktheit, sondern Beschränkung: ein großer Unterschied, und zwischen philisterhaft und behaglich ist er nicht geringer. Daß aber diese Welt das Erwachsen großer Kunst nicht ausschließt, beweist die Tatsache, daß alle unsere großen Dichter und Musiker aus dieser Sphäre hervorgegangen sind.

Die ältesten Suiten zeigen das Beharren in einer Stimmung am stärksten, bestehen sie doch, z. B. Valentin Hausmanns „Neue Intraden" (1604), aus einer Folge von Tänzen derselben Art. In Leo Haslers „Neuem Lustgarten" treten zwei Gattungen einander gegenüber: ernste, feierliche Paduanen und lustige Galliarden. Dann kommt zu diesen beiden Gruppen noch eine marschartige Einleitung hinzu. Den Abschluß bildet die Orchestersuite

in vier Sätzen, womit die Suite in unserem Sinne erreicht ist. So bringt Paul Peurl (1611) Paduanen, Intraden, Dantz und Galliarden hintereinander. Sehr hübsch bezeichnet Kretzschmar in seiner vorzüglichen Übersicht über diese ältere Zeit (a. a. O.) die früheren Suiten als Blumenmassen, die der Komponist zu beliebiger Wahl vor uns hinschüttet, während in der letzten Gattung uns bereits fertig gewundene Sträußchen überreicht werden. In der Zusammenstellung dieser Sträuße fand der Kunstgeschmack ein reiches Feld mannigfaltiger Betätigung. Wenn eine derartige Formentwicklung zu einem gewissen Abschluß gebracht ist, pflegt in aller Kunst die liebevolle Ausschmückung der Einzelzüge zu beginnen. Für die Suite ist da besonders charakteristisch die Einführung der Variation. Das ist ein der Volkstümlichkeit durchaus fremdes Element, in dem sich die Freude des Musikers am Spielen mit einem gegebenen Stoffe, die Betätigung des technischen Könnens so recht ausleben kann. Daneben kann der Begriff Variation auch ins Geistige erweitert werden, wie schon manchen Meistern dieser alten Zeit nachzurühmen ist. Die verschiedenen Sätze der Suite betonten ihre Zugehörigkeit durch die Wahl der gleichen Tonart, was ihr ja dauernd geblieben ist.

Man kann die Suite als schönste Frucht der instrumentalen Volksmusik und ihre bisherige Entwicklung als durchaus deutsch bezeichnen. Das wird mit dem Dreißigjährigen Kriege anders. Er wirbelte die Völker durcheinander, und wenn es auch meist zu blutigen Schlachten und wechselseitiger Verelendung geschah, so war doch die Lustigkeit nicht ganz auszurotten. Was die verschiedenen Völker an Liedern und Tänzen besaßen, wurde jetzt ausgetauscht. Außerdem gewann das ganze Leben einen Zug wilder Aufgeregtheit und heftiger Leidenschaft. Bald nach 1620 schwindet die bisher geschilderte Art der Suite und macht einer auf lebhaften Wechsel der Stimmung und der Formen bedachten fünf- und sechssätzigen Platz, in der der französische Einfluß überwiegt. Der Wandel der Zeit äußert sich des weiteren in einer Verarmung des öffentlichen musikalischen Lebens, die ja glücklicherweise zunächst nicht von Dauer war. Immerhin vollzog sich in diesen Jahren die Übersiedlung dieser Orchestermusik aus der öffentlichen Unterhaltung im Freien in den geschlossenen Raum. Die Suite wird aus einer Platz- und Straßenmusik zur Kammermusik, womit zugleich die Violinen die führende Rolle übernehmen.

G. Muffat, den wir schon bei der Orgelmusik (S. 373) als Vermittler des französischen Einflusses zu erwähnen hatten, ist auch hier die charakteristischste Erscheinung. Er hat 1695 und 1698 unter dem Titel „Florilegium" zwei Blumensträuße von Suiten oder, wie man sie damals auch gern nannte, Partheyen oder Partien veröffentlicht, in denen sich der Charakter der Kammermusik aufs deutlichste ausspricht. Zu einem fünfstimmigen Streichorchester tritt das begleitende Klavizimbel. Muffat strebte nun, ganz im Gegensatz zur vorangehenden Zeit, eine möglichst vielseitige und schroffe Abwechslung

an und verwendet dazu nicht nur die lange Reihe der damals üblichen französischen Tänze, sondern auch die von Frankreich her beliebten Charakterstücke. Diese recht spielerige Programmusik glaubte nicht nur die einzelnen Völker, sondern auch die verschiedenen Stände, als Bauern, Dichter, Tänzer, Schornsteinfeger, Köche, Gendarmen, ja sogar Blinde, Lahme und Bucklige darstellen zu können. Muffat strebte in jeder Hinsicht eine getreue Nachbildung des französischen Vorbilds, wie es Lully darbot, an. Seine Suiten waren für Ballettfestlichkeiten bestimmt, und er rechnete bei ihrer Ausführung auf die reichliche Anwendung der unzähligen Verzierungen, in denen die französische Musik die höchsten „Agréments" erblickte.

Italien, in dem inzwischen das Solokonzert die Instrumentalkomponisten sehr für sich eingenommen hatte, hat sich nur wenig an der Suite beteiligt. Um so eifriger Frankreich. Freilich gibt es wohl keine von vornherein für eine selbständige Ausführung bestimmte Orchestersuiten. Aber wenn man die Ballettmusik, wie sie in der französischen Oper ja an ganz bestimmten Stellen immer eingeschoben wurde, aus den Opern auslöst, erhält man Suiten, für die Kretzschmar den treffenden und jetzt allgemein übernommenen Ausdruck „Ballettsuiten" geprägt hat. Der hervorragendste Meister auf diesem Gebiete, alles vor ihm Stehende weit überragend, ist J. P. Rameau (S. 311), der gerade mit diesen reinen Instrumentalsätzen in der Reihe der Großen seiner Zeit tritt. Mit überlegener Formgewandtheit verbindet er reiche Erfindung und scharfe, besonders im Humoristischen glückliche Charakterisierungsgabe. Auch als Kolorist hat er unter den Zeitgenossen kaum seinesgleichen, und dank der Fülle reizvollster Einzelheiten würden diese Werke einen köstlichen Schmuck einer häuslichen Kammermusik abgeben, wenn wir nur eine solche hätten. Überhaupt bietet das in Frankreich so hoch entwickelte Ballett, in dem ja ausgedehnte Handlungen vorgeführt wurden, eine reichliche Fülle schön empfundener und meisterhaft gearbeiteter Tanzmusik.

Als dritte bedeutsame Form orchestraler Instrumentalmusik erscheint schon früh im 17. Jahrhundert die Sinfonie. Das Wort ist sehr alt, bedeutete bei den griechischen Theoretikern einen melodischen Intervall, im Mittelalter den Akkord und hatte im 16. Jahrhundert etwa den Sinn von Tonstück. So wurde es dann in die Oper übernommen für die ausschließlich orchestralen Sätze, soweit diese das ganze Werk oder die einzelnen Akte einleiten, während die kurzen Vorspiele zu einzelnen Gesängen und kleinen Zwischenspiele als Ritornelle bezeichnet wurden. Wir haben in der Geschichte der Oper bei Monteverdi, dann bei den Venezianern, bei Scarlatti und Lully von der Ausgestaltung dieser Sinfonie ausführlich gesprochen. Wenn wir Monteverdi, der in den Venezianern seine Nachfolger fand, ausschalten, so können wir die auf Mitteilung des Inhalts der Oper abzielende venezianische Sinfonie als Urbild der Programmouvertüre betrachten. Alessandro Scarlatti hat der einleitenden Musik diesen Charakter geraubt und

hat sie mehr zum selbständigen Musikstück ausgebildet, wobei sie in drei Teile zerfiel, indem zwischen zwei schnellere Sätze ein langsamer eingeschoben wurde. Bei der Ouvertüre der französischen Oper stand dagegen ein schnellerer Satz zwischen zwei kürzeren langsamen. Es ist leicht einzusehen, daß diese gleichmäßig knappe Umrahmung eines großen Mittelsatzes das Ganze zu einer Einheit zusammendrängte, während umgekehrt bei der neapolitanischen Ouvertüre die Dreisätzigkeit sich deutlich herausbildete. So wurde die französische Sinfonie zum Vorläufer der großen einsätzigen, aber langsam eingeleiteten Ouvertüre, die eigentlich nicht, wie die Programmouvertüre, eine Oper mit bestimmtem Inhalt, sondern ein allgemeines Fest eröffnet. Die neapolitanische Ouvertüre dagegen ist das Urbild unserer heutigen Sinfonie. Diese hat freilich im Scherzo noch einen vierten Satz hinzugefügt, ist aber oft genug, z. B. in der sinfonischen Dichtung Liszts, wieder zur ursprünglichen dreisätzigen Form zurückgekehrt.

In Deutschland, in dem sich seit Beginn des 18. Jahrhunderts, zumal an den Höfen der Adligen und Fürsten, die kleinen Orchester stetig vermehrten, begann die eindringliche Pflege der Sinfonie erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts; denn zunächst galt alle Teilnahme dem Solistenkonzert, worin sich nochmals so recht deutlich zeigt, wie das höfische Leben das Virtuosentum bevorzugt. Aber dadurch, daß sich in dieser Zeit die kleinen Orchester über das ganze Land ausbreiteten, daß jeder städtische und „adlige" Kapellmeister für alle möglichen Gelegenheiten und Anlässe Orchestermusik schaffen mußte, wurde die Grundlage gelegt für die nachherige Vorherrschaft Deutschlands auf instrumentalem Gebiet.

Kirchliche und geistliche Musik

Sechstes Kapitel

Oratorium, geistliche Musik und Passion

1. Vom Geist des Oratoriums

Herder, der sich nach seiner eigenen Aussage mit besonderem Vergnügen auf dem Rain zwischen Musik und Poesie aufhielt, schreibt in seinen bedeutenden Ausführungen über Händel vom Oratorium folgende beachtenswerte Worte: „Das Oratorium ist eine reine Kunstgattung, vom Ton- und Gebärdenstreit sowohl, als von der Oper gesondert. Sein Vorbild ist der reine griechische

Chor oder der Psalm und Hymnus. Ein viel in sich fassendes Vorbild. Hoch wie der Himmel der Phantasie, tief und breit und wellenreich wie das Meer der Empfindung, zugleich auch ein Land voll Täler und Höhen, voll Mondesberge und Mondesgrüfte ist sie. Die lyrische Komposition begreift alles in sich, was Gesang und Töne ausdrücken können ohne Gebärdung. Durch diese Trennung von der Gebärde wird ihr ein freies Reich geöffnet; denn so viel ausdrückend die theatralische Deklamation sein mag, so weiß man doch, wieviel sie auch ausschließt. Da in ihr alles der Aktion angemessen werden muß: so gebietet diese. Und mit ihr gebieten die Töne; unter beider Herrschaft müssen die Worte sich fügen. Wie nun? Hat die Musik sich ein eigenes, freies Feld in Ouvertüren, Sonaten usw. eröffnen dürfen, wo sie, unbehindert von jeder anderen Kunst, ihre Flügel ausbreitet und oft den höchsten, wildesten Flug nimmt, warum sollten Poesie und Musik, zwei Schwestern, sich nicht auch gesellen, um gemeinschaftlich, ohne Rücksicht des Zwangs einer dritten Kunst, ihre Kräfte zu üben? So wird das Oratorium, die Kantate. Es kommt wie vom Himmel ohne zerstreuenden, das Auge fesselnden Theaterschmuck, verhüllt gleichsam wie eine Vestale. Oder vielmehr, unsichtbar fließen nach und nach Stimmen und Töne in unsere Seele, vom zartesten Tropfen bis zum vollsten Strom, an keinen Faden gereiht, als an den leisen, aber mächtigen, unzerreißbaren der Empfindung. In diesen Ufern und auf diesem hohen Meere leitet und regiert das Schiff der Meister." Wieder mag man staunen über Herders Tiefblick, der schwere ästhetische Probleme fühlend erschaute, wo noch heute die ästhetische Erkenntnis nicht zur Klarheit zu gelangen vermag.

Herders Anschauung vom Oratorium, dem er, im Gegensatz zu einer auch heute stark vertretenen Richtung, eine bedeutende Stellung im musikalischen Schaffen einräumt, in dem er mit Recht nichts weniger als eine Zwittergattung sieht, ist aus Händels Werken abgeleitet. Hätte Herder die Passion Joh. Seb. Bachs gekannt, er würde wahrscheinlich sie in seine Betrachtungen mit einbezogen und erkannt haben, daß in beiden letzterdings derselbe Geist waltet, daß beide die ideale Gestaltung einer Kunstform darstellen. Händel brachte die Erfüllung des Gedankens Oratorium, insofern er aus innerer künstlerischer Notwendigkeit zu dieser Gattung griff. Wieweit die äußeren Lebensereignisse, wieweit andererseits die Überzeugung, in der italienischen Oper sein Bestes nicht geben zu können, dazu mitwirkten, wie endlich beim ersten Versuch auf diesem Gebiete dem Künstler die Erkenntnis aufgegangen sein mag, daß er hier in ganz anderem Maße sich würde ausleben können, das wird in dem Händel gewidmeten Abschnitte (VII. Buch 1. Kap.) zu besprechen sein. Tatsache ist jedenfalls, daß Händel schon in der Wahl der Stoffe jene instinktive Sicherheit bekundet, die wir als Notwendigkeit im künstlerischen Schaffen bezeichnen können. Daß z. B. die biblischen Helden nicht im wahren Sinne dramatisch sind, beweist am besten die große ihnen gewidmete dramatische Literatur, die immer an der Tatsache gescheitert

ist, daß diese Helden nicht Gestalter des Schicksals, sondern Vollstrecker eines höheren Willens sind. Die die Entwicklung und die Ereignisse leitende, ja die Entscheidung herbeiführende Gottheit ist gewissermaßen ständig gegenwärtig, und der menschliche Held ist nur der Vollstrecker ihrer Befehle; er schafft sich nicht, wie der Held des Dramas der europäischen Völker, sein Schicksal selber. Aus diesem Grunde wird die Bedeutung der persönlichen Erlebnisse des Helden geringer. Dagegen wächst die Anteilnahme des Volkes an den gesamten Ereignissen, da ja alle Taten des einen Mannes von der Gottheit befohlen sind, zu Nutzen oder Bestrafung des Volkes. Da ferner dieser jüdische Held nicht Selbstgestalter seines Schicksals ist, verlangen wir auch weniger nach einer langsamen, überzeugenden Entwicklung und Begründung seines Vorgehens. Die psychologische Begründung der Tat fällt weg.

Es folgt hieraus für eine diese Stoffe verarbeitende Kunstform dreierlei. Erstens: nicht der Gesamtentwicklung eines Schicksals gehört unsere Teilnahme, sondern den einzelnen großen Geschehnissen. An Stelle des gesamten Dramas tritt die einzelne Szene. In dieser liegt die Bedeutung, die einzelne Lage lädt ein zu breiterer Auskostung, zu ausgiebiger lyrischer Durchdringung. Demgegenüber kann die Verbindung der einzelnen Szenen eine sehr lose sein; ja sie kann bei der Bekanntheit der Vorwürfe eigentlich der angeregten Stimmung des Zuhörers, die ja ständig durch die Musik unterstützt wird, überlassen bleiben. Zweitens: dadurch, daß die Wirkung der Tat auf das Volk von entscheidender Bedeutung ist, wird diese Gesamtheit im höchsten Grade zur mitwirkenden Kraft des Vorganges. Wir erhalten hier also für die musikalische Gestaltung ein immer stärkeres Hervortreten des Chors, während ja umgekehrt beim eigentlichen Musikdrama ein logisches Unterbringen des Chors die größte Schwierigkeit bereitet; das Musikdrama Wagners ist, wenn auch auf ganz anderen Wegen, zu einer gleichen Einschränkung des mehrstimmigen Gesanges gekommen, wie einst die neapolitanische Oper. Drittens: als Folge dieser beiden Eigenschaften, als Folge ferner des mehr auf die Stimmung und die völlige Erschöpfung der seelischen Werte einer Situation, als auf Darstellung eines Geschehens gerichteten Schaffens wird die szenische Verkörperung der Vorgänge überflüssig. Die Phantasie der Hörer ist so lebhaft angeregt, die Grundzüge der einzelnen vorgeführten Situationen sind von so elementarer Einfachheit, daß zu ihrem Verständnis eine szenische Darstellung nicht nötig ist, wohl aber würde ein solches szenisches Spiel die breite Ausführung der lyrischen Gesamtstimmung sehr erschweren, wenn nicht unmöglich machen. Was sollen denn die „Helden" während der Zeit auf der Bühne tun, während der das Volk in weit ausgesponnenen Chören sein Verhältnis zu den Ereignissen kundtut? Gewiß, ist es leicht begreiflich, daß ausgesprochen dramatische Naturen, wie z. B. Richard Wagner, im Oratorium eine verderbliche Mischgattung sahen; aber das Oratorium erhebt ja auch gar nicht den Anspruch darauf, ein Drama zu sein. Es steht eigentlich

dem Epos ebenso nahe, im Geiste sogar noch näher. Es vermittelt uns ein großes Geschehen, indem es uns die Höhepunkte der Erzählung verdeutlicht. Das Gleichgültige, die mehr alltägliche Verbindung der einzelnen großen Ereignisse, die der Epiker nicht übergehen kann, fällt im Oratorium weg; dafür ist, dank dem Mittel der Musik, eine ganz andere Ausnutzung der Stimmungswerte auf den Höhepunkten ermöglicht. Es ist ganz sicher, daß das Ideal des Oratoriums in erster Linie dort zu erreichen ist, wo unsichtbar, aber fühlbar über dem Ganzen die Gottheit thront. Eine Art Gottesdienst durch das Preisen des Waltens der Gottheit in der Geschichte der Menschheit und in den Geschicken des Menschen ist der ideale Inhalt des Oratoriums. Neben der Bibel wird darum immer die Legende die günstigsten Stoffe ergeben.

Händel hat diese Idealgestalt des Oratoriums geschaffen; seinen Werken gegenüber hat man nirgends das Gefühl einer Zwittergattung. Diese künstlerische Form erscheint als die ihm natürliche Form dieses Inhalts. Das Oratorium ist also viel früher zur echt künstlerischen Gestaltung gekommen als die Oper. Denn es ist nicht schwer zu erweisen, daß diese erst für Richard Wagners eigenartige Persönlichkeit zur notwendigen und logischen Aussprcheform seines künstlerischen Wollens geworden ist. Erst bei Wagner wird, um auf Herders Worte zurückzugreifen, das Dramatische nicht mehr zu einem Zwang für den Höhenflug der beiden Schwestern Poesie und Musik.

Wir haben bei der Geschichte der Oper erfahren, daß nicht eine innere künstlerische Notwendigkeit zu dieser Gattung führte, sondern Erkenntnisse geistiger Art und das Verlangen nach früher einmal vorhandenen Kunstformen, in denen man die Erfüllung der eigenen Wünsche zu erkennen glaubte. Auch das Oratorium ist mehr infolge äußerer Bedürfnisse geschaffen worden. Natürlich sind dabei auch solche künstlerischer Art; aber die Vermengung mit anderen wirft gleich das Problematische in die Gattung; ähnliche Entwicklungsgänge treten beeinflussend hinzu, es kommt so weit, daß das Oratorium schließlich nur ein Ableger der Oper wird; dann wird es immer wieder durch geistige Erkenntnis von falschen Bestandteilen gereinigt, bis endlich in Händel der geniale Gestalter dieser Kunstform erscheint.

II. Die Anfänge des Oratoriums

Die verschiedenen Strömungen in der Entwicklungsgeschichte des Oratoriums treten nicht mit derselben Klarheit hervor, wie bei der Geschichte der Oper, und wenn wir sogar bei dieser immer wieder betonen mußten, daß die Einzelforschung uns vielfach im Stich läßt, so gilt das in weit höherem Maße von der Gattung des Oratoriums. Über Ursprung und älteste Entwicklung sind die Ansichten noch so wenig geklärt, daß jede neue Einzeluntersuchung

Ergebnisse zutage fördert, durch die altüberlieferte Anschauungen ins Wanken gebracht werden.

Woher der Name Oratorium kommt, ist ja an sich nicht wichtig. Wie nichtig ist die Bezeichnung Oper! Auch das Wort Oratorium ist ja nicht gerade von so charakteristischer Bedeutung, daß es nur so der Gattung hätte gegeben werden können, weil es von den Oratorianern, der Bruderschaft des heiligen Filippo Neri, besonders gepflegt worden ist. E. Schelle hat als Beweis gegen diese Anschauung vorgebracht, daß die Säle der Oratorianer für dramatische Aufführungen völlig ungeeignet gewesen seien. Reißmann bringt in seiner Musikgeschichte den Namen Oratorium mit den oratorischen Akten der mittelalterlichen Klöster und Lateinschulen in Verbindung. Wie dem auch sei, jedenfalls wurde die Bezeichnung Oratorium erst dann allgemeiner gebräuchlich, als die Kunstgattung bereits auf einige Jahrzehnte zurückblickte, wobei es leicht möglich ist, daß eine ganz nebensächliche Eigenschaft im Namen zum Ausdruck kam. Man wird zur Erklärung des Namens überhaupt wenig dadurch beisteuern können, daß man auf die Entstehungsgeschichte des Oratoriums zurückgeht, da die Entwicklung der Gattung von ganz verschiedenen Mächten beeinflußt worden ist, die durch die neuen Forschungen Scherings und Pasquettis klarer aufgezeigt werden.

Ich glaube, man wird unter den Triebfedern, die zu dieser Gattung führten, zwei Gruppen unterscheiden können. Einerseits die mehr künstlerisch musikalischen, andererseits die kirchlich praktischen. Die ersteren strebten mehr nach Schöpfung bzw. Vollendung einer künstlerischen Gattung, die zweiten suchten nach einem neuen Wege, die Musik kirchlichen Zwecken dienstbar zu machen oder doch in kirchlich religiösem Interesse zu verwerten. Die erste Richtung sucht die ältere Gattung des geistlichen Schauspiels künstlerisch zu entwickeln. Die zweite geht davon aus, neben dem offiziellen kirchlichen Gottesdienst religiöse Andachten zu veranstalten, zu denen die Besucher durch die Darbietung musikalischer Genüsse angelockt werden sollen. Wir wollen zunächst die Anfänge dieser beiden Wege kurz darstellen.

In Italien waren seit der Mitte des 14. Jahrhunderts zu Florenz die geistlichen Festspiele, die zu Ehren des Schutzpatrons Johann Baptist alljährlich veranstaltet wurden, künstlerisch ausgestaltet worden. Den Mysterien und Moralitäten ähnlich bestanden die hier als „rappresentazioni sacre" bezeichneten Aufführungen aus dramatisch zugestutzten Legenden, Szenen aus der Bibel, Heiligengeschichten und dgl. Wir haben also in diesen Aufführungen nur eine Form der zahlreichen mittelalterlichen geistlichen Schauspiele. Wie diese waren auch die rappresentazioni mit allerlei fremden Bestandteilen durchsetzt. Ein Prolog führte in die Darstellung ein, eine abschließende licenza brachte die nötige Nutzanwendung. Wie bei den geistlichen Schauspielen fand auch hier die Musik an verschiedenen Stellen Eingang, und zwar erstens in einer Art von Sologesang, der ja schließlich weiter nichts zu sein brauchte,

als eine gehobene, dem kirchlichen Lektionston ähnliche Rezitation. Für eine rohe Instrumentalmusik boten sich gleichfalls verschiedene Gelegenheiten; wertvoller wurde die Einfügung von Chorgesang. Zu solchem gab nicht nur die in jeder Massenszene der Handlung liegende Gelegenheit Anlaß, es ließen sich überdies bei bestimmten Einschnitten der Handlung leicht Lob- und Dankgesänge des ganzen Volkes einschieben. Zumeist gingen diese nach bereits bekannten Melodien; schon Savonarola hatte zu dem Mittel gegriffen, zum Schluß seiner Predigten oder bei feierlichen Gottesdiensten das Volk nach einer allgemein bekannten weltlichen Melodie einen kirchlichen Text singen zu lassen. Dieses Verfahren ist noch heute nicht nur bei der Heilsarmee, sondern auch bei vielen Missionspredigern beliebt. Später finden sich dann zahlreiche Kompositionen solcher „laudi", z. B. von Animuccia und Palestrina. Man könnte sich nun leicht eine stete Entwicklung denken, die von diesen vielfach rohen rappresentazioni sacre zu sehr vollkommenen geistlichen Musikdramen hinaufführen würde. Vorbedingung dafür war, genau wie für die Entwicklung des weltlichen Musikdramas, die Erfindung des monodischen Stils, denn nur dadurch wurde es möglich, den Dialog wirklich musikalisch eindrucksvoll zu gestalten. Aber auch bei einer so ruhigen, steten Entwicklung hätte es bei der Verschiedenartigkeit der Stoffe und der Aufgabe in der Wirkung auf die Zuhörerschaft — die durch solche geistlichen Schauspiele ja niemals bloß unterhalten, sondern vor allem zur religiösen Stimmung und zur Betätigung ihrer religiösen Gefühle erhoben werden sollte — zu zwei scharf unterschiedenen, selbständigen Kunstgattungen kommen müssen, trotzdem beide letzterdings auf dieselbe Wurzel zurückgehen. Die eine Linie der Entwicklung, die schließlich in der geistlichen Oper mündet, führt denn auch auf diese rappresentazioni zurück. Daß der Weg kein gerader ist liegt daran, daß inzwischen von anderer Seite neue Beeinflussungen erfolgten.

Seitdem ein schroffer Gegensatz zwischen dem kirchlichen und weltlichen Leben durch die Welt geht, hat die Kirche immer wieder versucht, in ihrer Art die Mittel der Welt zu verwenden und sie als Anziehungskräfte zur Teilnahme am geistlichen Leben zu benutzen. Man denke doch daran, wie in unserer Zeit die Kirchen den zahllosen weltlichen Vereinen durch eigene Gründungen ein Gegengewicht zu schaffen suchen, wie in diesen Vereinen Gesang, Instrumentalmusik, Theaterspielen, überhaupt alle Vergnügungen der Geselligkeit angewendet werden, um über dieselben Anziehungsmächte zu verfügen, wie die Welt draußen. Man ist in weiten unkirchlichen Kreisen nur zu sehr geneigt, in diesen Bestrebungen immer nur den politischen Hintergrund zu sehen; in Wirklichkeit können sie von einem tief religiösen Gefühl eingegeben sein. Daß die Kirche fast immer nur als Reaktion auf die Tätigkeit der Welt mit solchen Veranstaltungen antwortet, hat den tiefsten Grund darin, daß vom späteren Mittelalter ab, zumal aber seit der Reformation, ein feindlicher Gegensatz zwischen Welt und Kirche eingetreten war, daß es

den Kirchen nicht mehr gelang, das gesamte menschliche Dasein mit Religiosität zu durchdringen. Das Mittelalter, für das Kirche und Religion ein Begriff war, empfand solche Gegensätze nicht; so wurde einerseits jedes kirchliche Fest gleichzeitig ein weltliches, während umgekehrt die Kirche gegen die weltliche Fröhlichkeit nirgends feindlich auftrat. Wir erleben es heutzutage noch, daß von echtestem Volksgefühl erfüllte Priester, die das Recht des Weltlichen im seelischen Leben sehr wohl empfinden, im Gegensatz zur großen Mehrzahl ihrer Amtsbrüder, für die weltliche Fröhlichkeit an hohen Kirchenfesten eintreten. Ich brauche nur daran zu erinnern, daß ein in seiner kirchlichen Gesinnung gewiß unverdächtiger Mann wie Heinrich Hansjakob für die Pflege der Volkstänze eintrat; sicherlich aus der zweifellos richtigen Erkenntnis heraus, daß nichts gefährlicher ist, als zwischen weltlicher Freudigkeit und kirchlichem Festefeiern einen Gegensatz aufzurichten, der nur zur religiösen Verarmung der meisten Gemüter führen kann. Es ist ganz sicher, daß die religiöse Verarmung unseres Volks mit der Verminderung der Freudigkeit des religiösen Lebens gleichen Schritt gehalten hat. Es ist nicht wahr, daß z. B. das katholische Leben des Mittelalters vorzugsweise asketische Züge getragen hätte; genau das Gegenteil ist der Fall, und es war zweifellos das verhängnisvollste Beginnen der Kirche, durch eine Verschärfung des Gegensatzes, ja durch völlige Trennung des weltlichen und kirchlichen Lebens eine Steigerung der Religiosität herbeiführen zu wollen. Man mag auf diese Weise zu einer Reinigung, zu einer schärferen Ausbildung des rein Kirchlichen gelangen, niemals zu einer Vertiefung des gesamten religiösen Daseins. Denn solange man nicht die weltliche Freude an sich als sündhaft hinstellen kann, müßte es stetiges Streben bleiben, das gesamte Leben mit religiösem Gefühl, das ja keineswegs immer und immer wieder kirchlichen Charakter zu haben braucht, zu durchsetzen. Durch die Trennung der beiden Welten erreicht man nur eine stete Verschärfung des Gegensatzes; erst dann tritt bei den weltlichen Genüssen, zumal der breiten Volksschichten, jene Verrohung ein, gegen die die Kirche nachher so heftig zu eifern pflegt, während anderseits das kirchliche Leben an Freudigkeit ständig einbüßt. Gerade der Musiker, der weiß, wie einerseits die Musik aus religiösen Unterstimmungen am reinsten emporblüht, der andererseits in der Musik das stärkste Mittel zur Vertiefung religiöser Stimmung sieht, muß hier, von allen kirchlichen Gesichtspunkten abgesehen, aus rein kulturellen Gründen dieses Betonen von Gegensätzen aufs tiefste bedauern.

Nun hat es zu allen Zeiten Männer der Kirche gegeben, die diese religiöse Durchdringung der weltlichen Freudigkeit sich zur Aufgabe stellten, andererseits freilich auch immer wieder Männer, die diese Anziehungsmächte der Welt für rein kirchliche Zwecke auszunutzen suchten. Durch die letzteren ist leider fast immer wieder die Arbeit der ersteren aufgehoben worden. Im einzelnen sind natürlich diese Gegensätze nicht in so schroffen Linien darzustellen,

wie es hier geschehen ist, aber man muß sich über diese, vielfach den einzelnen Vertretern vielleicht unbewußten Gegensätze im Untergrunde, in den Ursachen des äußeren Handelns klar bleiben, wenn man die Verschiedenartigkeit der Ergebnisse verstehen will.

III. Die Entwicklung des italienischen Oratoriums

Filippo Neri ist eine der liebenswürdigsten Heiligengestalten der katholischen Kirche. Ein Mann voll seltener Frische, köstlichen Humors, inniger Menschenliebe, der nur gegen sich selbst Strenge übte, sah er sein geistliches Apostelamt nicht in einer Verneinung irdischer Freuden, sondern in einer Heiligung derselben. Um eine neue Kraft für das sehr geschwächte religiöse Leben zu gewinnen, um im besonderen seine Beichtkinder vom Besuch sittlich schlechter Vergnügungen abzuhalten, veranstaltete er, nachdem er 1551 als 36jähriger Mann noch Priester geworden war, seit 1556 in einem Betsaal (Oratorium) Abendversammlungen, in denen er religiöse und künstlerische Erbauung zu vereinigen bestrebt war. Nun war Neri aus Florenz gebürtig (1515), von wo er als Zwanzigjähriger nach Rom gekommen war. Daher kannte er die erhebende Wirkung geistlicher Gesänge und geistlicher Schauspiele. Zunächst mochte er nur an die ersteren denken. Der hervorragende Komponist Giov. Animuccia, Kapellmeister an St. Peter, war sein Landsmann. Er komponierte ihm „laudi", mehrstimmige Lobgesänge, deren Text auf den Inhalt der betreffenden Betstunde Bezug nahm. Wohl hatte Neri für die Darstellung aus Bibel und Heiligengeschichten nur der höheren Lebendigkeit wegen eine einfache Dialogform gewählt und dabei an eigentliche szenische Aufführungen in der Art der Heimat schwerlich gedacht; aber von diesen „azioni sacre" bis zu wirklichen Aufführungen, etwa während der Fastenzeit, wo alle weltlichen Darstellungen unterbleiben mußten, waren doch nur wenige Schritte, zu denen es um so leichter kam, als Neri in Rom viel mit Ignatius von Loyola verkehrte, dessen „Gesellschaft Jesu" 1540 bestätigt worden war. Die Jesuiten aber haben sehr früh den Wert dramatischer Aufführungen für kirchliche Zwecke erkannt, und wie sie das Theater in ihren Schulen alten Überlieferungen getreu als pädagogisches Hilfsmittel aufnahmen, mochte ihnen auch die weitere Verwendbarkeit schnell einleuchten. Der Einfluß der Jesuiten zeigt sich nicht nur darin, daß ihre Kirchen und Seminare bald in steigendem Maße zum Schauplatz dieser geistlichen Aufführungen wurden, sondern auch in geistiger Hinsicht im Eindringen der von ihnen auch in der bildenden Kunst begünstigten Allegorie, die vorher im venezianischen geistlichen Schauspiel gefehlt hatte. So wurde bereits eine 1591 von S. Tuballino gedichtete rappresentazione „Über den Sieg der Kirche gegen die Welt, die Fleischeslust und die Hölle" aufgeführt. Der ebenfalls aus Florenz nach Rom gekommene Edelmann Emilio del Cavalieri

(Cavaliere) bot also mit seiner 1600 bei den Oratorianern aufgeführten rappresentazione „Von der Seele und dem Leib" dem Inhalt nach nichts völlig Neues, wohl aber brachte er dieser Gattung den neuen monodischen Stil, der in Florenz für das weltliche Drama ausgebildet worden war. Durch diesen monodischen, bisher in den kleineren Werken der Galilei, Strozzi u. a. erprobten Stil wurde nun gleich dem weltlichen auch das durchkomponierte geistliche Schauspiel ermöglicht, und Cavalieris Werk ist das erste Beispiel dafür.

Geistig erscheint Cavalieris Schöpfung als gerade Fortsetzung der alten florentinischen geistlichen Schauspiele, nur daß bei ihm an die Stelle der aus dem Leben genommenen Gestalten allegorische Figuren getreten sind. Ich glaube, diese auch das Schuldrama der Jesuiten kennzeichnende Allegorie hatte nicht nur lehrhafte Zwecke, sondern erschien überdies als ein Damm gegen das Einreißen des weltlichen Geistes. Jedenfalls ist es eine auffallende Erscheinung, daß die Allegorie zunimmt, je näher das Oratorium — um nun einmal diesen Namen beizubehalten — an die szenische Darstellung heranrückt. Zu einer eigentlichen szenischen Aufführung braucht es dabei ja gar nicht gleich zu kommen, es gibt viele Zwischenstufen einer mehr die rohen Effekte der Dramatik ausnutzenden szenischen Kunst, vom plötzlichen Enthüllen symbolischer Bilder, des Kruzifixes und dgl. bis zu dem als Stimmungswert nicht unschicklichen Mittel eines szenischen Hintergrunds. Durchs ganze 17. Jahrhundert erscheinen immer wieder einzelne Werke, die gleich der Schöpfung Cavalieris auf die alten Florentiner geistlichen Schauspiele zurückgehen.

Viel wichtiger und umfangreicher wird bald die Literatur, die sich enger an den von Filippo Neri herausgebildeten Typus anschließt. Als die charakteristischste Eigenschaft des letzteren erkennen wir, daß der Aufbau weniger auf strenge Dramatik ausgeht. Wir haben Einzelszenen in dramatischer Form, die durch die unterbrechenden allgemeinen Chorgesänge äußerlich zwar gestört, innerlich aber durch ihre Stimmungskraft lyrisch-musikalisch verbunden werden. Diese Form rechnet nicht mit einer eigentlichen dramatischen Aufführung, sondern trägt einen mehr gottesdienstlichen Charakter und ist besonders dienlich zur Einführung und Ausleitung religiöser Andachten, z. B. der Predigt. Es ist leicht erklärlich, daß die von Cavalieri vertretene Art zwar die alten Rappresentationen, aber nicht diese Oratorien ersetzen konnte. Gerade diese aber mußten den streng kirchlichen Kreisen um so wertvoller erscheinen, je größer die Macht der weltlichen Oper wurde, deren in der Größe ihrer künstlerischen Machtmittel liegenden Gefährlichkeit man am besten durch schroffe Abgrenzung auch der Form begegnen zu können glaubte. Künstlerisch kam der Gattung zugute, daß sich in ihr leicht jene Sehnsucht nach größeren musikalischen Kunstformen befriedigen ließ, die, weil sie in der Oper keine Erfüllung fand, auch zur Kantate führte. Wie man hier durch Aneinander-

reihen verschiedener Chöre, Rezitative und Arien gegenüber der früher alleinherrschenden Kleinkunst im Chor einen größeren Formenreichtum anstrebte, so konnten in diesen azioni sacre zwischen verschiedene Chöre Einzelgesänge und Arien eingeschoben werden. Auf diese Weise wurde auch das Verlangen nach Chorgesang, das nach der das ganze spätere Mittelalter beherrschenden Vormachtstellung desselben doch sicher nicht so schnell erloschen war, befriedigt, während die Oper in steigendem Maße den Chor ausschloß. So entstanden dann Werke, wie des römischen Jesuiten L. Vittori „Dialoghi sacri e morali" und Carlo Rollas „Canzonette spirituali e morali" (1657). „Ganz deutlich wird die Praxis in Mauritio Cazzatis 1668 zu Bologna veröffentlichten „Diporti spirituali per camera o per oratorii", wo man, außer geistlichen Sologesängen, kleinen, auf verschiedene kirchliche Feste geprägten Oratorien für zwei bis vier Personen begegnet. Bisweilen symbolisch gefaßt, erzählen die letzteren sich in kurzen Arien das biblische oder heiligengeschichtliche Tagesereignis, um sich am Schlusse zu Chorsätzen im Charakter der laudi zu vereinigen. — Ähnliches taucht gleichzeitig jenseits der Alpen auf in den „geistlichen Dialogen", „Zwiegesprächen der Seele mit Gott" der Schütz, Hammerschmidt und Genossen, die möglicherweise auf italienische Vorbilder, vielleicht Carissimi, zurückgehen. Carissimis Oratorien selbst sind zum Teil nichts anderes als erweiterte Dialoge mit unterbrechenden Chören". (A. Schering a. a. O. S. 35.)

Von Neris ursprünglicher Form weichen diese Werke einerseits durch die Anwendung der lateinischen Sprache, andererseits durch die Einführung des neuen monodischen Stils in den Soli und der Instrumentalbegleitung ab. Die lateinische Sprache bekundet die Absicht der Verwendung zu kirchlichen Zwecken. Da es aber doch vielfach zu schwer war, den sachlichen Untergrund der einzelnen Theaterszenen sofort zu erkennen, bzw. den Zusammenhang zwischen den einzelnen Szenen zu erfassen, wenn die sonstigen Hilfsmittel der Bühne fehlten, so kam man auf den Ausweg, einen an der Handlung unbeteiligten Erzähler einzuführen. Dieser teilte nun aus der Vorfabel und dem Zusammenhang der Begebenheiten alles zum Verständnis Nötige mit. „Testo" heißt dieser Erzähler im italienischen Oratorium, „Historicus" im lateinischen, als „Evangelisten" finden wir ihn in der deutschen Passion. „Eingehendes Studium der in Frage kommenden Literatur belehrt, daß der größere Prozentsatz aller italienischen Oratorien des 17. Jahrhunderts einen personifizierten Testo mit sich führt." Diese Feststellung Scherings ist neu und hebt die bisherige Sonderstellung Carissimis, dem man nicht nur die Einführung dieses Erzählers zuschrieb, den man vielmehr auch noch für in diesem Beginnen vereinzelt hielt, auf. Gleich ihm haben zwei gleichaltrige Kollegen, die Jesuitenkapellmeister Francesco Foggia (gestorben 1688) und Bonifazio Gratiani (gestorben 1664) für ihre Oratorien eine gottesdienstliche Verwendung angestrebt; ihre Werke halten nach Sche-

rings Zeugnis auch in musikalischer Hinsicht den Vergleich mit Carissimis Schöpfungen aus.

Ich sehe in der Einführung dieser Erzählerrolle ein Mittel, zu dem die Bekämpfer des Schauspielmäßigen im Oratorium griffen, weil sie in diesem epischen Moment das beste Gegengewicht gegen eine szenische Aufführung erblicken mußten. Außerdem war die Gestalt des Erzählers schon geradezu liturgisch geweiht durch die Passion, in der sie von der ältesten einfachsten Form der Rezitation der biblischen Erzählung an bereits vorhanden war.

Aber auch diese Waffe erwies sich als zu schwach, und das Oratorium wurde trotz allem vom letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ab in steigendem Maße zur geistlichen Oper. Die einzelnen Stufen dieser Entwicklung vermögen wir noch nicht klar zu erkennen; dazu versagt die Einzelforschung an noch zu vielen Orten. Ebensowenig wissen wir genau, wo und wann sich die Form, die wir als Oratorium zu bezeichnen pflegen, scharf ausgebildet hat. Ganz sicher ist Händel der Angelpunkt der ganzen Bewegung. Wenn auch unter seinen Oratorien nur „Israel in Ägypten" und „Der Messias" völlig von opernhaften, auf die Szene hinweisenden Bestandteilen frei sind, so genügt doch die Tatsache, daß er selber von einer szenischen Aufführung seiner Oratorien nichts wissen wollte, um zu beweisen, daß er nur in dieser von der Bühne befreiten Form die dieser Kunstgattung eigentümliche erkannte. Das scheint mir überdies aus der steigenden Bedeutung des Chors in Händels Oratorien hervorzugehen; denn es ist nicht ersichtlich, wie diese riesigen Chormassen bei einer dramatischen Aufführung hätten verwertet werden sollen; mit einem unbeweglichen Dastehen des Chores gegenüber einer starken szenischen Bewegung der Solisten wäre es um so weniger getan gewesen, als letzterdings in Händels Oratorien das vom Chor dargestellte Volk der Held ist. So müssen wir denn einzelne dramaturgische Angaben auch in den späteren Werken Händels, selbst wenn sie Hauptpunkte der Handlungen betreffen, als eine Nachwirkung der alten szenischen Darstellung ansehen. Freilich war es nicht leicht, z. B. die Tatsache, daß Sauls Verblendung sich dadurch offenbart, daß er den Speer gegen den eigenen Sohn schleudert, oder daß die entscheidende Wendung im Übermut des Belsazar durch das Erscheinen der Hand an der Wand herbeigeführt wird, allein der mitschaffenden Phantasie der Zuhörer zu überlassen. Es mag durch Textbücher und dgl. nachgeholfen worden sein. Im übrigen liegt vielleicht gerade hier einer der Gründe, weshalb die Oratorien Händels nicht gleich jene ungeheure Wirkung auszulösen vermochten, die sie eigentlich hätten haben müssen; denn die bloß parteiische Gegnerschaft des Adels gegen ihn hätte diesen überwältigenden Kunstwerken gegenüber doch nichts ausrichten können, wenn nicht ein tiefer Genuß derselben, abgesehen von ihren musikalischen Werten, durch den Mangel der bis dahin nicht entbehrten szenischen Darstellung der Vorgänge erschwert worden wäre. Jedenfalls scheint es mir keinen Augenblick unsicher, daß wir die Ora-

torien Händels als Oratorien epischen Charakters in unserem Sinne aufzufassen haben. (Vgl. auch Buch VII Kap. 1.)

Leichter zu erkennen, wenn auch noch nicht im einzelnen durch Beispiele zu belegen, sind die Ursachen, die das Oratorium zur geistlichen Oper führten. Die einzig wirksame Macht gegen die Oper war von vornherein der Anschluß an die Liturgie, die Einbeziehung des Oratoriums in den kirchlichen Gottesdienst gewesen. Dagegen mußte jedes Zugeständnis an das weltliche Drama verhängnisvoll werden. Nun hatten Carissimis Bestrebungen, das Oratorium in den Gottesdienst einzuführen, offenbar nicht den gewünschten Erfolg. Auch wenn die Forschung noch eine größere Zahl gleichstrebender Genossen nachweisen sollte, dürfen wir diesen Mißerfolg annehmen. Denn es wäre nicht möglich gewesen, daß Carissimi so lange als völlig vereinzelt erschienen wäre, wenn sein Beginnen wirklich in breiteren kirchlichen Kreisen und nicht etwa bloß in einzelnen Klöstern Eingang gefunden hätte. Das katholische kirchliche Leben war seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts so verflacht und verweltlicht, daß es einer Stärkung streng kirchlicher Absichten wenig entgegenkam. Die Jesuiten ihrerseits hatten sich in Schuldramen eine für ihre lehrhaften Zwecke viel wirksamere Waffe herausgebildet, als es diese Oratorien sein konnten. Als dann 1660 das Jesuitenoratorium nach Wien überführt wurde, gab man zunächst die liturgische lateinische Sprache preis; dann wurde es hier am Karfreitag aufgeführt und gewann durch den Anschluß an die uralte Sitte, an diesem Tage der Gemeinde eine plastisch bildliche Darstellung der Grabesszene zu geben, sofort einen szenischen Hintergrund. Und wenn es bei diesen Sepolcro-Oratorien nicht zu einer eigentlichen szenischen Darstellung kam, und der Charakter einer bloß musikalischen Andachtsfeier angesichts des heiligen Grabes als Dekoration beibehalten wurde, so nahmen doch allerlei theatralische Züge, wie das plötzliche Erscheinen eines Kreuzes, bald einen größeren Raum ein. An anderen Orten, wo die Verbindung mit der Grabesfeier nicht so eng war, mochte diese Entwicklung noch schneller vor sich gehen.

Gegen Ende des 17. Jahrhunderts nahm die Beliebtheit der italienischen Oper stetig zu; aber erst in der Form der neapolitanischen Oper hat sie sich das ganze Land, ja die ganze Welt dienstbar gemacht, hat sie im Fühlen des italienischen Volks jeglichen Geschmack an anderer musikalischer Kunst verdrängt. Auch die ausgesprochen liturgische Kirchenmusik wurde jetzt theatralisch. Um so unnatürlicher und unwahrer mochte den an die dramatische Kost gewöhnten Italienern die Mischung von Drama und Erzählung in der von Carissimi gepflegten Oratoriengattung erscheinen. Sehr lehrreich ist, wie der Testo allmählich aus einem ruhigen, unbeteiligten Erzähler zu einem leidenschaftlichen Anteilnehmer am Gange der Ereignisse wird, wie er, statt bloß ruhig zu berichten, bald in besonderen Arien und in leidenschaftlichen Ergüssen seinen Empfindungen über die dargestellten Geschehnisse Ausdruck

gibt. Es kommt hinzu, daß alle diese Sänger und Instrumentalisten ja dieselben waren, die bei der Oper mitwirkten, daß der musikalische Stil in allem Wesentlichen derselbe war. Wie schwierig mußte es da sein, wie sehr hing es von der Kraft und dem guten Willen des einzelnen Dichters und Komponisten ab, die innere geistige Verschiedenheit so herauszuarbeiten, daß wirklich von einem wesentlichen Unterschied zwischen Oper und Oratorium die Rede sein konnte. So ist es sicher, daß in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts das eigentliche Oratorium ohne szenische Darstellung immer mehr, wenn auch niemals ganz verschwunden war; an seine Stelle tritt die Oper mit geistlichen Stoffen. Ein Beweis für diese Entwicklung liegt indirekt in den Versuchen, ihr zu entgehen, indem von einzelnen Komponisten als Texte solche betrachtender Art bevorzugt wurden. Grauns „Tod Jesu" gehört als Spätling in diese Gattung der „stillen Oratorien", die aber immer nur eine verschwindende Minderheit gebildet haben.

Die geistliche Oper sucht sich zunächst einige Eigentümlichkeiten gegenüber der weltlichen zu bewahren. Außer der stets als Grundsatz verkündigten beschränkteren Handlung liegen diese im stärkeren Heranziehen des Chores, dem häufigeren Zusammentreten der Solisten zu Ensemblesätzen, endlich auch in der sorgfältigeren musikalischen Arbeit. Man könnte noch das Streben nach würdigerem, ernsterem Ausdruck hinzufügen. Aber das alles sind ja nur schwankende Werte und in das Wollen und Können des einzelnen gesetzt. Ebensowenig bot der Stoff eine genügende Schranke. Die besseren Dichter, wie Zeno und Metastasio, hielten sich ziemlich streng an die biblischen oder legendarischen Vorlagen, und die auch bei ihnen nicht fehlenden „freien Erfindungen" sind in würdigem Geiste gehalten. Aber schon daß man den Evangelien vorsichtig aus dem Wege ging und sich mehr an die Heiligenlegenden und ans alte Testament hielt, ist bezeichnend; bei den mit Vorliebe behandelten, in der Vorlage meist nur kurz angedeuteten idyllischen Stellen der Bibel wucherte das recht verdächtige Gerank der freien Erfindungen. Bei weniger auf Würdigkeit bedachten Dichtern und Komponisten fielen hier sehr leicht die letzten Schranken, zumal bei Legenden, wo oft genug dem heiligen Leben ein solches in Sünde voranging, wo die Überwindung der Lockungen der Welt um so verdienstvoller erschien, je glühender diese geschildert wurden. So weiß man nach Kretzschmar in der von Giacomelli komponierten „San Margherita", die sehr opernhaft mit Leichenzügen und schauerlichen Auftritten, mit Verführungs- und Toilettenszenen als Bildern der Weltlust belebt ist, bis an den Schluß heran nicht, ob die Heldin ins Kloster gehen oder den Lockungen ihres ehebrecherischen Buhlen folgen wird. Das süße Gift der Liebeleien und Liebesszenen wurde in dieser geistlichen Umgebung vom Publikum fast noch lieber entgegengenommen, da es unverfänglich erschien, durch den Reiz des Gegensatzes aber noch stärker wirkte. Das Oratorium ist schließlich nur noch die Oper der Fastenzeit. Dieser

Entwicklung geschah fast von selbst Einhalt, als Italien immer mehr von der Oratorienkomposition zurücktrat. Mit Deutschland kam ein ernsterer Geist zur Herrschaft, den der große Händel dann zum endgültigen Siege führte. —

Nach dieser Darstellung der Gesamtentwicklung ist noch kurz auf einige bedeutsamere Werke hinzuweisen.

Cavalieris für die Entwicklung so wichtige Schöpfung ist in musikalischer Hinsicht unbedeutend. Die Chöre beharren im alten Madrigalstil, die begleiteten Sologesänge vermögen weder in der Grundsätzlichkeit der Durchführung des neuen Stils noch hinsichtlich der Erfindung mit den gleichzeitigen weltlichen Musikdramen Peris und Caccinis zu wetteifern. Viel bedeutender ist Carissimi, dem wir schon in der Geschichte der Kantate begegnet sind (S. 318). Von ihm sind vierzehn Oratorien erhalten, alle gering an Umfang, im Grunde nichts anderes, als für den Gottesdienst bestimmte Kantaten. In der einen Handschrift werden sie in Oratorien und Historien geteilt. In jenen fehlt die Gestalt des Erzählers. Am berühmtesten ist „Jephta", das gleichsam mit „Judicium Salomonis", „Baltazar" und „Jonas" von Chrysander in den „Denkmälern der Tonkunst" (2. Band, Hamburg 1896) neu herausgegeben worden ist. Carissimi ist, wie schon früher hervorgehoben wurde, einer der Bahnbrecher des neuen Stils. Die Sologesänge sind teils rezitativisch, teils arios. Die Rezitative sind gut deklamiert, die Gesangsstellen ausdrucksvoll. Der bezifferte Baß ist durchweg lebhaft. Die Chöre sind zwar meist homophon, aber doch zuweilen selbständig in den Stimmen, außerdem greifen sie dramatisch in die Handlung ein und erreichen oft bedeutende Kraft.

Eigenartig tritt Wien mit seinen Sepolcro-Oratorien hervor, deren Reihe Kaiser Leopold I., der selber ein Schüler der Jesuiten war, 1660 mit seinem „Sacrifigio d'Abramo" eröffnet. Wiens Hauptkomponist ist Draghi (1642 bis 1700), der durch 27 Jahre kaiserlicher Hauskapellmeister war und in 80 Opern und 29 Oratorien eine allzugroße Fruchtbarkeit entfaltete. Die Arien und Rezitative seiner Oratorien zeigen den Charakter der venezianischen Oper, bedeutend tritt der Chor dazwischen, oft mit ganz knappen, aber sehr eindrucksvollen Sätzen. Auch der aus der Geschichte der Oper bekannte Joh. Jos. Fux (S. 297) hat zehn Oratorien geschaffen. Von den späteren italienischen Opernkomponisten besitzen wir ebenfalls durchweg Oratorien; besonders hervorzuheben ist Caldara (1670—1736), der in 29 Oratorien durch die sorgsame Ausarbeitung des orchestralen Teiles hervorragt. Auch seine Tätigkeit kam hauptsächlich Wien zugute, wo er neben Fux zwanzig Jahre lang Kapellmeister war. Als andere bedeutende Pflegestätte dieser Richtung erscheint Dresden durch J. A. Hasse (s. S. 289), dessen elf Oratorien ein halbes Jahrhundert lang die meist aufgeführten Werke der Art waren. Sie sind auch ins Deutsche übersetzt worden und drangen selbst in die protestantischen Kreise ein. Hasse bewährt auch hier seine glänzende An-

lage in eindrucksvoller Melodik und vornehmer Aufmachung. In orchestralen Zwischenspielen kommt auch das Instrumentale zu seinem Rechte, während es bei der Begleitung des Gesangs auf ein Mindestmaß zurückgeführt ist. — Gottlieb Naumann (S. 289) vertritt dann die Periode der „Empfindsamkeit". Trotzdem das deutsche Oratorium rasch an Boden gewann, behauptete sich das italienische in einzelnen Fällen noch bis ins 19. Jahrhundert. Von unseren Klassikern haben Haydn in seinem „Ritorno di Tobia" und Mozart in „Davidde penitente" der Gattung ihr Opfer dargebracht.

IV. Das norddeutsche Oratorium

Während Süddeutschland, vor allem Wien und München, Pflegestätten des italienischen Oratoriums wurden, blieb ihm der deutsche Norden verschlossen. Dem Protestantismus bedeuteten die Heiligenlegenden nichts, und in die Auffassung der Bibel ließ er sich erst recht nicht von katholischer Seite hineinreden.

Schon Luther hatte religiöse Hausandachten mit Gesang eingeführt, für die alle musikalischen Errungenschaften zwanglos sich verwerten ließen. Schon sehr früh finden sich hier Dialoge als Zwiegespräche zwischen Gott und der Seele, Christus und dem Sünder (gedichtet von Hans Sachs), und seitdem der Sologesang dafür verwertet werden konnte, wurde die Gattung sehr beliebt. Wichtig ist, daß Deutschland neben den rein solistischen Dialogen auch die mit Chor pflegte und sie in den liturgischen Gottesdienst als eine Art Seitenstück zu den Kantaten aufnahm. Dabei wird dann auch der Zusammenhang mit dem Choral hergestellt. Aus der reich angebauten Literatur, in der uns fast alle Meister des geistlichen Liedes (vgl. Kap. 4, Abschn. 4) begegnen, sind A. Hammerschmidts „Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele" hervorzuheben. In ihrem Wesen viel dramatischer sind die in den „geistlichen Konzerten" von Heinrich Schütz eingestreuten Dialoge, denen wir auch noch bei J. S. Bach („Selig ist der Mann", „O Ewigkeit, du Donnerwort") begegnen.

Auch die Historie wird von Schütz zur Spitze geführt. Reiner Sologesang ist die „Historie vom klagenden David", mit Chor (und zwar drei Chören) gemischt, die zu einer gewaltigen, alle Stufen der Leidenschaft durchmessenden Vision gesteigerte Motette „Saul, was verfolgst du mich". Wie von hier der Weg zum Vollloratorium wies, zeigen dann zwei andere Werke von Heinrich Schütz: „Historie von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung des Herrn" (1623) und „Historie von der freuden- und gnadenreichen Geburt Jesu Christi" (1664), in der einerseits der deutsche Volksbrauch des „Kindleinwiegens" die höchste künstlerische Ausgestaltung erhält, andererseits die italienische Kunst des Rezitativs aufgenommen und überboten ist. Schütz (vgl. S. 404 f.) steht zu höchst, aber nicht allein. Des Eisenachers Christoph

Bach (1642—1703) Monolog „Ach, daß ich Wassers genug hätte in meinem Haupte" und die einen gewaltigen Chorkampf entfesselnde Kantate „Es erhub sich ein Streit" sind Meisterwerke.

Die starke Vorliebe für diese geistlich-dramatische Musik erhielt den beredtesten Ausdruck in den nationalen Opernversuchen, die gleich zu biblischen Stoffen griffen. So wurde 1678 die Hamburger Oper (S. 298) mit Theiles biblischer Oper „Adam und Eva" eröffnet. Weitere biblische Opern folgten in den nächsten Jahren. Ihre Dichtungen wirken wie unmittelbare Fortsetzungen der alten geistlichen Schauspiele, nur daß sie in noch höherem Maße mit weltlichen Dingen durchsetzt sind. Die Verrohung dieser weltlichen, zumeist komischen Szenen machte bald klar, daß diese geistlichen Stoffe von der Bühne ferngehalten werden müßten, und man verpflanzte sie in die Kirche. So wurde hier durch Johann Mattheson ohne Zwang erreicht, was dem viel bedeutenderen Carissimi in Italien nicht gelingen wollte. Es sind uns 18 Oratorien von Mattheson erhalten, die von 1715—1728 für Aufführungen am Hamburger Dom bestimmt waren. Einige sind für die Hauptfeiertage geschrieben, andere sind Festoratorien zu ganz besonderen Gelegenheiten, während ein dritter Teil auch an gewöhnlichen Sonntagen aufgeführt werden konnte. Die Werke sind zweiteilig. Zwischen den beiden Teilen war die Predigt gedacht. Die Stoffe sind biblisch, zum Teil dem Neuen Testament entnommen, mit starker Vorliebe für das Hineinziehen allegorischer Gestalten. Für diese Oratorien scheint die mittelalterliche Bühne des geistlichen Volksschauspiels mit ihrer Zweiteilung vorgeschwebt zu haben, wo dann das erste Spiel die Gegenwart verkörpert, während das zweite zur Vergleichung und zur Vertiefung einen ähnlichen Vorgang aus den glorreichen Zeiten Israels vorführt. Wertvoll ist die Einbeziehung des Chorals als liturgisches Element. Das geschah noch stärker als in Hamburg, wo Telemann Matthesons Anregungen nachfolgte, zu Lübeck. Hier waren die „Abendmusiken" von altersher beliebt. Hatte man bisher die Weihnachtszeit mit Kantaten verherrlicht, so führte Buxtehude (S. 372) fünfteilige Oratorien ein, von denen je ein Teil an den fünf Sonntagen vor Weihnachten aufgeführt wurde. Hier ist nicht nur die Zahl der Choräle größer, sondern die Tatsache, daß bei jedem die Nummer des Gesangbuchliedes angegeben ist, beweist, daß die Gemeinde mitsingen sollte.

Haben wir hier eines Vorläufers Joh. Seb. Bachs gedacht, so sei noch zum Abschluß der Entwicklung sein vierter Sohn, der „Bückeburger" Bach (1732—95) genannt, von dem zwei kleinere Oratorien „Kindheit Jesu" und „Lazarus" erhalten sind, deren Texte von Herder herrühren. So endigt unsere Darstellung mit dem gleichen Namen, mit dem sie begonnen hat. Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts ist dieses norddeutsche Kirchenoratorium erloschen. Es hat das Verdienst, eine ernstere und hehrere Anschauung von der Gattung vorbereitet zu haben, die in den großen Oratorien unserer Klassiker,

die mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts durch allenthalben mit großer Hingabe und durch Zusammenschluß der verstreuten Kräfte ermöglichte Aufführungen zum Gemeingut des deutschen Volkes wurden, ihren siegreichen Einzug hielt.

V. Die Passion

Viel einfacher und durchsichtiger ist die Entwicklung der Passion. Vielleicht auch deshalb, weil sie sich hauptsächlich auf deutschem Boden abspielt. Wir behandeln die Passion an dieser Stelle, trotzdem sie eigentlich ein Teil des Gottesdienstes ist, weil nur dadurch, daß sie nicht als kirchlich liturgische, sondern als geistliche Musik aufgefaßt wurde, ihre Entwicklung zum großen musikalischen Kunstgebilde möglich war; außerdem zeigt die Passion nicht nur manche Berührungen mit dem alten geistlichen Schauspiel und dem Oratorium, sondern spiegelt auch in ihrer musikalischen Entwicklung die gleichen Einflüsse wieder, wie dieses. Man pflegt drei Gruppen zu unterscheiden, die gleichzeitig die geschichtliche Aufeinanderfolge der Entwicklung andeuten: Choralpassion, Motettenpassion und oratorische Passion.

Die Choralpassion ist so alt wie der gregorianische Choral selber. Sie entwickelte sich ganz von selbst aus dem einfachen Lektionsvortrage der Leidensgeschichte Jesu, die im Ritus der katholischen Kirche für den Palmsonntag und die letzten Tage der Karwoche vorgesehen ist. Während sonst die Lektion der Evangelienteile dem Diakon allein zufiel, mußte es bei der außerordentlichen Länge der Passionen doppelt nahe liegen, die im Text ja geradezu vorgesehene Verteilung auf verschiedene Personen vorzunehmen. Da behielt dann der Diakon die Rolle des erzählenden Evangelisten, ein anderer Kleriker oder der Priester am Altar selbst sang den Christus, ein dritter alle übrigen Einzelpersonen. Daß die letzteren Anlaß zur Heranziehung weiterer Mitwirkender geben konnten, liegt auf der Hand. Blieben dann noch die Ausrufe der Masse, des Volks, die von der Gesamtheit der anwesenden Kleriker vorgetragen wurden. Der Vortrag dieser Passionen geschieht in dem allgemein bekannten Rezitationston des katholischen Gottesdienstes; immerhin sind für die verschiedenen Charaktere leicht unterschiedene Varianten in den Schlußwendungen vorgesehen, und an einer Stelle, bei dem verzweifelten Ausruf Christi: „Eli, Eli, lama asabtani" treten die weiten, feierlichen Bogen des großen Choralgesangs ein. Die einzelnen Stimmen werden in verschiedener Tonhöhe gesungen, so daß Christus die tiefste, der Sänger der verschiedenen Personen die höchste Lage hat. Bei sorgfältiger, den Sinn stark herausholender Deklamation ergibt sich eine feierliche Wirkung dieses einfachen Vortrages, der auch heute noch im katholischen Gottesdienst tief ergreift.

Mit diesen ältesten Choralpassionen hat die Kunstmusik eigentlich nichts zu tun. Als sich aber die Fähigkeit des mehrstimmigen Satzes entwickelt hatte, mußten die der Volksmasse zugeteilten kleinen Sätze um so eher zu einer

mehrstimmigen Behandlung reizen, als diese ja im Sinne des Vorgangs lag. Während früher diese Volksrufe nur einstimmig gewesen waren und nur durch die Massigkeit des von den zahlreichen Stimmen erzeugten Klangs von den übrigen Teilen abstachen, beginnen vom 15. Jahrhundert ab die mehrstimmigen Bearbeitungen dieser kleinen Sätze. Diese Mehrstimmigkeit war so einfach wie möglich, Note gegen Note, und hielt sich, wie wir an den Arbeiten von Stephani (1570), Selneccer (1587) und auch noch in späterer Zeit sehen können, in der Melodieführung durchaus an den Charakter des Chorals. Aber die musikalische Entwicklung ging mit so raschen Schritten vorwärts, die Kunst der Mehrstimmigkeit entwickelte sich zu so außerordentlicher Höhe, die Freude an dieser Mehrstimmigkeit erfaßte in solchem Maße alle Gemüter, daß es überraschend wäre, wenn gerade die Leidensgeschichte des Herrn, dieser ergreifendste und gewaltigste aller Texte, die die kirchliche Liturgie zu bieten hat, die Komponisten nicht zur Vertonung gereizt hätte.

So schuf das 16. Jahrhundert die Motettenpassion. Hier ist der gesamte Text des Passionsevangeliums mehrstimmig gesetzt. Nicht nur jene Teile, in denen die Mehrstimmigkeit der Beteiligung mehrerer Personen entspricht, sondern auch die Reden der einzelnen Jünger Christi, ja sogar die Erzählung des Evangelisten wird hier vom Chor gesungen. Damit war auch eine innere stilistische Veränderung geboten. An die Stelle der bisherigen, mehr objektiven, kirchlichen Rezitation tritt jetzt die menschliche Gefühlswelt. Man rezitiert nicht mehr, man singt. Hierbei werden natürlich die bedeutenderen Momente besonders stark hervorgehoben; das Ganze tritt aus dem Bereich der bloßen Erzählung heraus in den der lyrisch pathetischen, auch dramatisch bewegten Deklamation. Schon die Länge des Textes gebot eine Teilung. Die Mehrzahl der erhaltenen Motettenpassionen zeigt eine solche in drei Teile, und es geht aus dem Ganzen hervor, daß man für ihre Aufführung nicht an den eigentlichen Gottesdienst, sondern an Nebenandachten, zu denen ja gerade in der Karwoche das Volk am ehesten bereit ist, gedacht hatte. Die älteste derartige Komposition ist die des in der Geschichte der kontrapunktischen Polyphonie bereits (vgl. S. 202) genannten Jakob Hobrecht und reicht ins Jahr 1505 hinauf. Auch der Italiener Cyprian de Rore hat 1557 eine Passion geschaffen. Die übrigen Passionen stammen alle von Deutschen, und zwar sind die beiden des Joachim von Burgk aus den Jahren 1568 und 1574, wie mehrere andere, sogar in deutscher Sprache. Musikalisch am wertvollsten sind die lateinischen Passionen von Ludwig Daser (1578) und die im Chorsatz besonders prächtige, achtstimmige des Jak. Gallus (1587). Rein formal betrachtet entspricht diese Motettenpassion jenen aus Chören zusammengesetzten Opern, für die Orazio Vecchis „Anfiparnasso" charakteristisch ist. Die Sehnsucht nach großen Formen, nach dem Vortrag von empfindungsreichen dramatisch bewegten Stoffen, andererseits die Unmöglichkeit, etwas anderes als die Mehrstimmigkeit für Kunstmusik anzusehen,

schlug alle Bedenken der logischen Wahrheit nieder. Allerdings hat gerade hier in der Passion der Gedanke an die liturgische Verwendbarkeit doch zu einer eigentümlichen Mischung geführt, in der im Grunde die späteren Formen der kunstvollen Passion am genauesten vorgebildet sind. Man ließ dabei den Evangelisten in gewöhnlichem Choralllektionston singen, während alles übrige in mehrstimmigen Sätzen gebracht wurde. Man erkennt daraus, daß in dieser Zeit, trotz des Florentiner Liedes des 14. Jahrhunderts (vgl. S. 190) die Möglichkeit eines einstimmigen, ausdrucksvollen, mehr liedmäßigen Gesangs in der Kunstmusik gar nicht in Frage kam. Unter den Komponisten derartiger gemischter Passionen finden wir den großen Orlando Lasso.

Soviel man vom stilistischen Standpunkt gegen die Motettenpassion einwenden kann, so bleibt ihr doch das Verdienst, daß sie überhaupt dieses Gebiet der Kunstmusik erschlossen hat. Diese schuf hier nicht nur an sich bedeutsame Chorleistungen, sondern lernte auch an den zahlreichen kleineren, inhaltlich scharf von einander abgehobenen Reden die Kunst der Chorcharakteristik in eng umschriebenen Kunstgebilden. Der als Luthers musikalischer Freund bekannte Johann Walther, dann vor allem die Thüringer Kantoren M. Vulpius und Christoph Schultz leisten z. B. in den kurzen Chorsätzen des Volkes Meisterstücke der Charakteristik. Die Wildheit, mit der das „Laß ihn kreuzigen!" ertönt, der Fanatismus in dem Ruf: „Barabbam!", die freche Frivolität in den Reden der Hohepriester sind von überzeugender Ausdruckskraft. Man dankte sie dem im italienischen Madrigal der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts hochentwickelten realistischen Chorstil, und die einzigartige Kunst, die Joh. Seb. Bach in seinen Passionen gerade bei den kleinen Chören entfaltet, hat hier in seiner engeren Heimat beachtenswerte Vorbilder. Für den Chor kamen dann noch zwei wichtige Stellen hinzu, an Anfang und Schluß: der Introitus und die gratiarum actio (Danksagung), für die auch der weniger charakteristische Name conclusio im Gebrauch ist. Diese beiden Stellen gaben nicht nur Gelegenheit zu größeren, kunstvollen Chorgebilden, sondern gewährten auch dem bibelfremden Elemente Eingang.

Es ist leicht erklärlich, daß mit wachsender Freiheit auch für den Lektionston nicht mehr durchweg der Choralcharakter beibehalten wurde. Vielmehr schmückte man auch die Reden des Evangelisten melodisch reicher aus, und wir haben hier die Vorboten eines eigenartigen deutschen rezitativischen Stils, der, so sehr die spätere Zeit von den Italienern lernte, doch gerade auf die erzählenden Abschnitte der Passionsmusiken nicht ohne Einfluß geblieben ist. Das Höchste, was in dieser Form der Choral- und Motettenpassion zu leisten war, gab Heinrich Schütz, der größte deutsche Musiker des 17. Jahrhunderts überhaupt, dessen Wirksamkeit wir schon mehrfach begegnet sind (S. 295, 322, 396) und weiter unten zusammenhängend würdigen werden. Er behielt im ganzen die bisherige Form bei. Den einstimmigen auf dem alten Lektionston aufgebauten Teile, Erzählung des Evangelisten und Reden der

Einzelsprecher, treten alle Massenauftritte als Chöre gegenüber. Alles ist ohne instrumentale Begleitung, und es war höchst überflüssig, daß man bei der Wiedereinführung dieser Kompositionen in das heutige Musikleben eine solche hinzufügen zu müssen glaubte. Schütz' Passionen sind völlig in sich geschlossene Meisterwerke, und wenn der unbegleitete einstimmige Gesang zunächst etwas fremdartig wirkt, so ist das darin Gebotene so tief und ausdrucksvoll, daß auch der moderne Mensch sich wohl die Mühe geben darf, sich in diese eigenartige Verkündigungsweise hineinzuleben, was durch die Stilreinheit einer ganz für sich dastehenden Kunst reichlich gelohnt wird. Der Weg zu dieser scheinbar so fern abliegenden Höhe der Musikentwicklung ist nicht so schwer zu finden, weil Schütz in die alte Form den Geist des neuzeitigen Empfindens gegossen hat. Die einstimmigen Gesänge sind in Wirklichkeit bereits Rezitative. Die Chöre aber sind dramatische Bilder voll stark pulsierender Leidenschaft, unbedingt sicher in der Erfassung des Stimmungsgehalts, von einer geradezu schlagenden Anschaulichkeit. Chöre und Einzelgesänge sind aus dem Charakter der einzelnen Evangelien heraus mit höchster Kunst und innerlich-dramatischer Erfassung des Textwortes zu einer großen Einheit gestaltet. Diese Passionen von Schütz ragen einsam auf einem hohen Gipfel in unser Musikleben hinein und sind von so ausgeprägter Eigenart, daß sie neben der gewaltigen Kunst der Bachschen Passionsmusik vollauf zu Recht bestehen können.

Da Schütz in der Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts als der bewußteste und grundsätzlichste Verpflanzer des italienischen Stils in deutsche Musik dasteht, muß ihn ein eigenartiges Gefühl, vielleicht die Betonung eines lutherischen Verhältnisses zur Bibel, bewogen haben, gerade für die Passion dem älteren Stil näher zu bleiben als dem neueren. Diesen hat er dagegen in den den Passionen inhaltlich nahestehenden „sieben Worten Jesu Christi am Kreuz" und den beim Oratorium erwähnten „Historien" angewendet. Diese Werke haben durchweg Instrumentalbegleitung, zumeist nur den sogenannten continuo in Generalbaßnotierung, wozu aber für die symphonia und einzelne eingeschobene Instrumentalsätze eine reichere Besetzung kommt. Auch Christi Worte sind (ähnlich wie in der venezianischen Oper die hervorragenden Stellen der Solisten) außer vom Generalbaßinstrument noch von zwei Violinen begleitet. Die Zeit empfand diesen tiefen Violenton als etwas Mystisches, Weihevolles. Noch Joh. Seb. Bach verwendet diese Violinenbegleitung in gleichem Geiste.

Haben wir in diesen Werken von Schütz die gesunde und berechtigte Einwirkung des gleichzeitig in Italien entwickelten neuen monodischen Stils, so gewannen in der nächsten Zeit Oper und Oratorium selber auf die Passion Einfluß. Wir treten in die Periode der oratorischen Passion. Im Todesjahre von Heinrich Schütz (1672) wurde die „Matthäuspassion" des aus Weimar stammenden Kapellmeisters Johann Sebastiani (1622—1683) ge-

druckt, in der diese schlimmen Einwirkungen bereits deutlich sichtbar sind. Bis zu Heinrich Schütz hatten sich die Passionskomponisten streng an den biblischen Text gehalten. Außer dem Introitus und der Conclusio wurde nichts Fremdes eingeschoben; kein willkürliches Menschenwort drängte sich in die erhabene, von göttlicher Weihe erfüllte Erzählung ein, denn das in katholischen Gegenden übliche Einlegen des Paternosters nach dem Hinscheiden Christi wird man nicht als solchen Eingriff ansehen wollen. Jetzt ändert sich dieses Verhältnis. Hatte Heinrich Schütz nur die musikalischen Errungenschaften des Oratoriums und der Oper in die Passion eingeführt, so wandten schon die nächsten auch die dichterische Art dieser Gattungen an. Schlimmeres konnte nicht geschehen. Denn ist schon die dichterische Seite überhaupt die größte Schwäche der italienischen Oper, so mußte diese gegenüber einem so erhabenen Stoffe und einer so großartigen Textvorlage, wie sie die biblische Erzählung bot, erst recht, wo nicht gar frivol, so doch geschmacklos wirken. In ihrer harmlosesten Form bestehen diese textlichen Einschiebungen aus lyrischen Ergüssen, die die Passionserzählung unterbrechen; wo es mit Kirchenliedern geschieht, ist noch eine gewisse Stileinheit gewahrt. Bei dem oben erwähnten Sebastiani ist das zum erstenmal der Fall. Leider hat er die Kirchenlieder nicht in den Choralweisen des Gemeindegesangs übernommen, sondern behält nur die Texte bei, die er ganz in der Art von Opernarien für Solostimmen mit Begleitung von Continuo und vier Violinen komponierte. Im übrigen wahrt die Musik Sebastianis Würde. Sein Werk entscheidet den Sieg der oratorischen Passion über die bisherigen Formen, in musikalischer Hinsicht ein Fortschritt. Freilich wird dadurch die Passion aus dem Bereich der Kirchenmusik herausgerissen. Joh. Seb. Bach hat später bei seinen Passionen an kirchliche Verwendung gedacht; aber auch er vermochte ihnen einen dauernden Platz innerhalb der Liturgie nicht wiederzuerobern. Die Aufführung dauert zu lang, als daß sie im Gottesdienst Platz finden könnte, ohne das liturgische Gleichgewicht völlig zu zerstören.

Verhängnisvoll war dagegen die Preisgabe des Bibelworts. Glücklicherweise kam man hier bald zur Erkenntnis und schuf wenigstens bis zu einem gewissen Grade eine Besserung. Zunächst aber griff das Wesen der oratoriumsartigen Dichtung um sich, indem nun auch allegorische Gestalten in die Passionsgeschichte eingeführt wurden. Die gläubige Seele und die Tochter Zions erscheinen noch bei Bach; aber in anderen Werken, z. B. in der „Markuspassion" von Telemann aus dem Jahre 1759, tritt eine ganze Schar allegorischer Gestalten auf, als da sind die Andacht, der Eifer, die Klugheit, die Treue, die Nachahmung, der Mut, der Christ, der Sünder, ja sogar die Stimme Gottes wird zur Mitwirkung aufgeboten. In der Musik herrscht der Sologesang, der Chor wird immer mehr verdrängt, die instrumentalen Teile werden breiter, virtuosenhafte Elemente mischen sich überall ein. Der schon eben erwähnte Telemann, der 44 Passionsmusiken geschaffen haben soll, hat

auch das berühmteste Stück dieser Art in seiner dreiteiligen Passion „Seliges Erwägen des Leidens und Sterbens unseres Herrn" geschaffen. Wir erkennen schon aus dem Titel, daß es sich hier mehr um Betrachtungen über den Gegenstand, als um dessen treue Erzählung gehandelt hat. Aber die Nachahmung des italienischen Oratorienstils ging noch weiter und führte zuletzt zur vollkommenen Theaterei, zur völlig dramatischen Gestaltung der Passion in der Opernform. Auf der Hamburger Oper wurde 1704 das erste derartige Werk, „Der blutige und sterbende Jesus", in der Vertonung R. Keisers aufgeführt. Aber obwohl gerade in Hamburg die alten Passionsspiele, bei denen ja sogar die lustige Person eine derbe Rolle gespielt hatte, noch lebhaft in der Erinnerung waren, vertrug man die Passionsopern doch nicht mehr, die nicht nur von der Geistlichkeit als Entheiligung bekämpft wurden. Wie für die Oper wandte man sich auch hier an den damals in Hamburg weilenden jungen Händel, der eine Johannespassion schuf, bei der dem Bibelwort und dem Evangelisten sein Recht belassen ist, während das oratorische Element sich nur in betrachtenden freien Versen des Dichters Postel einschiebt. Freilich störend genug. Diese Musik, wenn sie auch keineswegs zu dem Großen gehört, was Händel geschaffen hat, ist immerhin in einzelnen Teilen bedeutend, das Werk als Ganzes wertvoller, als das kleine Osteroratorium, das Händel 1708 in Italien ganz im italienischen Stil gehalten hat. Sicher wäre Händel nach seiner ganzen Art zu einer eigenartigen großen Passionskomposition berufen gewesen, wie nur einer; aber er stand in einem so engen Wechselverhältnis zum Text, daß auch sein dritter Versuch in dieser Gattung, die 1716 unternommene Vertonung der Dichtung des Hamburger Ratsherrn Brockes, „Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus" bei der Unnatur und dem völlig unkünstlerischen Charakter der Dichtung nicht gelingen konnte. Diese Dichtung von Brockes ist für unser heutiges Empfinden nicht nur von erschreckender Nüchternheit und in ihrer geschmacklosen Bilderhäufung oft geradezu widerlich, sondern wirkt auch noch opernhaft genug. Trotzdem gebührt ihr das große historische Verdienst, daß sie einen geschickten Ausweg fand, auf dem das Verlangen nach dem Bibelwort befriedigt wurde, während andererseits doch auch die Vorliebe für die lyrischen Ergüsse auf ihre Kosten kam. Nur durch ein solches Kompromißwerk war aber der Entwicklung zur völlig opernhaften Passionsauffassung zu steuern. Brockes behielt also nicht nur die Gestalt des Evangelisten bei, der den Bibeltext in einer etwas freien Umschreibung vortrug, sondern verwendete auch unter den Einlagen vielfach bekannte Kirchenchoräle. Andererseits erreichte er, wofür ihm gerade der Musiker dankbar sein mußte, mit Hilfe dieser Einschiebungen geschlossene Szenen. Die Dichtung von Brockes hat in Deutschland eine Verbreitung erlangt, wie nur wenige Werke religiösen Inhalts. Auch Bach griff in seiner Johannespassion für einige Einlagen auf sie zurück. Noch vor Händel hatte der schon erwähnte Hamburger Keiser die Passion von Brockes in Musik

gesetzt und vor allem in den lyrischen Teilen sehr viel Schönes geschaffen, wogegen in den lebhafteren dramatischen Stellen dieses völlig ungezügelte Genie gar zu leicht rohe Gewalt für Charakteristik hält. Auch Mattheson und Telemann haben auf die gleiche Dichtung Passionen geschrieben; andererseits wurde das Brockessche Vorbild vielfach von Dichtern nachgeahmt; dabei lernt man dann den nüchternen Hamburger Ratsherrn wieder schätzen, da er doch wenigstens in der Verwendung allegorischer Gestalten Maß zu halten wußte.

Diese kurze Übersicht über die Entwicklung der Passionsmusik hat uns schon über die Zeit Joh. Seb. Bachs hinausgeführt; sein Schaffen hat ja gerade auf die Zeitgenossen nicht den Einfluß gehabt, den es hätte üben müssen. Als er in die Passionskomposition eingriff, traf er ein sehr wirres Bild an. Wie auf keinem anderen Gebiete stritten hier noch die Auffassungen verschiedener Zeiten gegeneinander, führte hier die ja gerade in der Dichtung erschreckliche Geschmacklosigkeit der Zeit zu den wunderlichsten Auffassungen. Joh. Seb. Bach hat die oratorische Passion beibehalten, und große Dichter konnte auch er sich nicht schaffen. Was ihn trotzdem vor den Irrwegen seiner Vorgänger und Zeitgenossen bewahrte, war nicht nur sein musikalisches Genie, sein ernstes Verhältnis zum Textworte, durch das er seine Textdichter vor den gröbsten Geschmacklosigkeiten bewahrte, sondern vor allem sein reines religiöses Empfinden. Bei ihm wird die Passion wieder zum tiefsten Erlebnis des christlichen Gemüts, zu einer Betätigung christlichen Glaubens. —

Nachdem wir so die Übersicht über die Gattung gewonnen, wenden wir uns nochmals der bedeutendsten Künstlerpersönlichkeit zu, die uns im Deutschland des 17. Jahrhunderts begegnet: Heinrich Schütz. Er ist, wie so viele Meister dieser Zeit, wie auch die beiden gewaltigen Riesengestalten, die am Eingangstor der heute noch lebendigen deutschen Musik stehen, Händel und Bach, sächsischen Stammes. Zu Köstritz bei Gera wurde er am 8. Oktober 1585 als Sohn eines wohlhabenden Gastwirts geboren. Der Landgraf Moritz von Hessen, der 1599 den Knaben in Weißenfels, wohin seine Eltern übergesiedelt waren, hörte, gab ihm, durch seine schöne Sopranstimme bezaubert, eine Stelle in der Hofkapelle zu Kassel und sorgte auch für seine weitere wissenschaftliche Ausbildung. So ersichtlich die Sonderbegabung für Musik war, bezog Schütz doch 1607 die Marburger Universität zum Studium der Rechte. Aber der hessische Landgraf griff jetzt zum zweitenmal in seinen Lebenslauf ein, indem er ihm ein jährliches Stipendium von 200 fl. in Aussicht stellte, falls er sich dazu entschließen könnte, sich in Italien zum Musiker auszubilden. Nun zog Schütz 1609 zum erstenmal über die Alpen nach dem prächtigen Venedig und wurde dort Schüler Giovanni Gabrielis, des herrlichen Meisters farbenprächtiger Chorkomposition.

So kam Schütz gleich zu Anfang seiner musikalischen Tätigkeit in eine allen Neuerungen zugewandte Umgebung. Für seine ganze Entwicklung ist

es bedeutsam geworden, daß er bei aller Hochschätzung der alten Kunst, die er vollauf beherrschen lernte, niemals nur zu erhalten suchte, vielmehr auch die ältesten Formen mit neuem Geiste zu erfüllen strebte. In seinem ganzen Schaffen herrscht der Geist, nichts ist nur um der Form willen da. Wir haben ihm gegenüber, wie keinem Musiker vor ihm, jenes Gefühl der dramatischen Belebung, des Gestaltens aus einer Situation heraus, die letzterdings ja doch nichts anderes ist, als geistige Ausnutzung formaler Ausdrucksmittel. Wie wacker Schütz sich den Unterricht der großen Venezianer zu eigen machte, bewies er seinem Gönner schon 1611 in einem Buche italienischer Madrigale. Als im Jahre darauf Gabrieli starb, kehrte Schütz nach Kassel zurück, verblieb aber nur kurze Zeit im Dienste seines Gönners und folgte 1617 dem Rufe des Kurfürsten Johann Georg nach Dresden. Die kurfürstliche Kapelle erfreute sich seit langer Zeit eines großen Rufes. Schütz steigerte ihn, richtete alles nach dem in der Tat unübertrefflichen venezianischen Vorbilde ein und erreichte in Kirchen- und Kammermusik hervorragende Leistungen. Durch 55 Jahre verblieb er in dieser Stellung, freilich mit mehreren längeren Unterbrechungen, zumal nachdem durch die Kriegsereignisse die Verhältnisse in Dresden zerrüttet worden waren. Seine bedeutsamste ausländische Tätigkeit gehörte Kopenhagen, wo er seit 1633 dreimal Kapellmeister war; der wichtigste Aufenthalt in der Fremde aber wurde für ihn, als er 1628 noch einmal Italien aufsuchte, um sich „derer Fortschritte, die inzwischen die Musik gemacht hatte, zu erkundigen". Daß er auch ohne diese persönliche Berührung sich alle Errungenschaften der neuen Zeit zu eigen gemacht hatte, bewies er dadurch, daß er im Jahre zuvor die erste deutsche Oper geschaffen hatte, die uns leider verloren gegangen ist. (Vgl. S. 295.) Schütz war bald nach seiner ersten Rückkehr aus Italien zu einem der berühmtesten Musiker Deutschlands geworden, dessen Unterricht zahlreiche Schüler suchten. 87 Jahre alt ist er am 6. November 1672 in Weißenfels gestorben, wo er in der Frauenkirche begraben liegt.

Bei Schütz haben wir in der neueren deutschen Musik zum erstenmal das Gefühl der musikalischen Vollnatur. Ihm hatte ein Gott gegeben, in Tönen zu sagen, was er litt und was ihn erfreute. Das Leben hatte ihm mehr der Leiden zugedacht. Früh starben um ihn herum alle, die er liebte; als ein Einsamer durchschritt er den größten Teil seines langen Lebensweges. Aber ein Rasten hat er nie gekannt. Die Zahl seiner uns überlieferten Werke ist bedeutend genug; manches mag noch außer der Oper verloren gegangen sein. Die wichtigsten der Werke sind neben vier Passionen, deren einer nach Markus freilich vielfach die Echtheit abgesprochen wird, den im Charakter ihnen nahestehenden „sieben Worten" und „Historien", die drei Teile der „Symphoniae sacrae", die zwischen 1629—1650 erschienen, die „geistliche Chormusik" (29 Motetten, 1648), zahlreiche Gelegenheitswerke, auch deutsche Madrigale, zwölf geistliche Gesänge mit vier Stimmen für kleine Kantoreien,

worin wir seine äußerst geschickte Rücksichtnahme auf kleinere Verhältnisse bewundern, usw. Karl Riedel, der verdienstvolle Leiter des nach ihm benannten Leipziger Gesangvereins, hatte seit 1870 durch verschiedene Ausgaben und vor allem durch die Aufführungen seines Vereins für das Wiederbekanntwerden der wichtigsten Werke unseres Meisters gesorgt; jetzt besitzen wir eine große kritische Gesamtausgabe von Philipp Spitta (Leipzig 1885 bis 1894).

Die auffälligste Erscheinung ist, daß die große Zahl dieser Werke keinen ausgesprochen kirchlichen Charakter trägt, sondern den einer persönlichen Religiosität. Der Musiker in Schütz, der nach einem vollen Ausleben seines persönlichen Empfindungslebens trachtete, mochte sich den zahllosen Rücksichten einer kirchlichen Liturgie nicht beugen. Er hat sich selber oftmals in ganz eigenartiger Weise durch die Wahl der Form hohe Schranken auferlegt; aber das geschah aus der persönlichen künstlerischen Überzeugung heraus, daß diese strenge Eigenart einer Kunstform dem Wesen dessen entsprach, was er mitzuteilen strebte. Schütz ist in dieser Hinsicht einer der wenigen großen Stilkünstler der ganzen Musikgeschichte, der das Wesen des Stils sehr richtig nicht in der Benutzung einer festgelegten Kunstform, sondern in der vollkommenen Übereinstimmung von Inhalt und Form erblickte. Vielleicht lag es gerade an dieser hohen Stilkunst, diesem Indienststellen der Form an den Geist, daß die Werke von Schütz, wenn sie auch zunächst wohl eine größere Verbreitung erfuhren, doch nicht lange nachgewirkt haben. Er muß verhältnismäßig schnell vergessen worden sein. Auch der gewaltige Bach hat es ja seiner Zeit gegenüber nicht zur Anerkennung gebracht und mußte hinter den rein formalen Talenten zurückstehen. Dagegen hat Schütz auf seine Zeit dadurch stark eingewirkt, daß er sein Schaffen außerhalb der rein kirchlichen Bedürfnisse stellte. In der Musik der evangelischen Kirche, die ja in ihren gottesdienstlichen Veranstaltungen nicht so gebunden war, wie die katholische, erringt nach ihm die geistliche Musik über die kirchliche die Übermacht; die subjektive Aussprache in „geistlichen Konzerten", „geistlichen Dialogen", „geistlichen Andachten" verdrängt den eigentlichen Gemeindegesang. Es war Bachs höchstes Streben, das persönliche seelische und geistige Empfinden zu solcher Höhe und Weite zu steigern, daß es gewaltig genug war, bei durchaus persönlichem Gehalt das typische Empfinden der Gemeinde einzuschließen. Subjektive und allgemein menschliche Wahrheit zu vereinen, gelang Bach, wie später Beethoven in der Instrumentalmusik — zwei in sonst unbekannte Höhen reichenden Gestalten, deren persönliches Empfinden so groß ist, daß die Menschheit in der Aussprache desselben das Bekenntnis des eigenen Erlebens sieht.

Schütz reicht zu dieser Höhe nicht hinan; aber dadurch, daß er den in der Zeit liegenden Zug aufs Dramatische, nicht gleich den Italienern, armseligen menschlichen Stoffen oder allegorischen Spielereien, sondern der gewaltigsten Tragödie der Weltgeschichte zuwandte, hat er in der besten seiner

Passionen, der 1666 entstandenen „Historie des Leidens und Sterbens unseres Herrn und Heilands Jesu Christi nach dem Evangelium des Matthäus" ein Werk geschaffen, das Ewigkeitswerte in sich trägt und neben der gewaltigen Schöpfung Joh. Seb. Bachs auch für die Gegenwart seine Wirkung behauptet. In diesem Werke, das seiner äußeren Gestalt nach schon in der allgemeinen Übersicht charakterisiert worden ist, zeigt sich am deutlichsten Schützens Bestreben, die Errungenschaften der alten Zeit dem neuen Geiste dienstbar zu machen. Hervorragend bewährt sich die dramatische Natur unseres Künstlers in der Art, wie er seinen Passionen einen Gesamtcharakter wahrt. Die einzelnen Gestalten sind geschlossene Charaktere: Christus hier voll einer stillen, wehmütigen Trauer und ernsten Milde, während er in der Johannespassion einen herben Zug der Größe, fast etwas das gewöhnlich Menschliche von seiner Gottheit Fernhaltendes hat. Aus der breiten, mehr das Menschliche betonenden Erzählung von Matthäus las Schütz mit untrügbarem Tiefblick den so unsagbar gemeinen Charakter des ganzen Vorgehens gegen die Person Christi heraus. Nicht nur die Auftritte des Hohenpriesters, der Zeugen, des Judas, auch die Chöre des Volkes tragen den Stempel verbrecherischer Frivolität. Wir haben das Empfinden, einem abgekarteten Spiel gegenüber zu stehen. Und die Sicherheit der Masse, daß dieses Spiel gelingen muß, versetzt alles in einen manchmal geradezu teuflischen Übermut. Während die Chöre in der Johannespassion als Äußerungen eines furchtbaren Fanatismus wirken, hat man in der nach Matthäus mehr das Empfinden eines niederträchtigen Staatsstreichs. Um so hehrer hebt sich dann die erschütternde Tragödie des leidenden Christus ab; für den Verzweiflungsruf: „Eli, Eli, lama asabtani!" ist niemals eine Melodie voll tieferer innerer Qual, voll hinfälligerer Mühseligkeit erfunden worden. Nach dem Tode aber, als in kurzen, mit greifbarer Deutlichkeit schildernden Sätzen der Aufruhr der Natur geschildert wird, wirkt der Umschwung aus dem tollen Übermut in tiefste Ergriffenheit und furchtbares Entsetzen in den Chören um so gewaltiger. Was all der berufsmäßig dramatischen Musik vor Gluck nicht gelungen ist, in dieser Passion ist sie verwirklicht: die gewaltige musikalische Tragödie.

Wie schon in der allgemeinen Übersicht erwähnt wurde, verwenden die „sieben Worte" im Gegensatz zu dieser Passion die Begleitung der Instrumente in einer geradezu genialen Weise, zeigen also den neuen Stil der Monodie. Auch dieses Werk hat bis auf den heutigen Tag nichts von seiner Wirkungsfähigkeit eingebüßt. Die „Symphoniae sacrae", unter denen der 1650 erschienene dritte Teil am bedeutendsten ist, kann man als Seitenstück zur italienischen Kantate Carissimis auffassen. In der Melodieerfindung ist Schütz weniger biegsam als dieser Italiener, aber von ungleich höherer Kraft, und in den Chorsätzen gehorcht ihm die menschliche Stimme zu jeglicher Gefühlserregung.

Noch sind kurz zu erwähnen die meisterhaften Motetten der „geistlichen

Chormusik"; die in ihrem gewaltigen Aufbau, in der großzügigen Gegenüberstellung der Chormassen „venezianischen" Psalmen und daneben auch die feinen, leider auf recht dürftige Dichtungen von Opitz gesetzten Madrigale. Gerade der Name Opitz ruft dann noch eine Bemerkung hervor, die so nahe liegt, leider aber fast immer übersehen wird. Man darf nicht mit der Literaturgeschichte von einer allgemeinen Ermattung des deutschen Geistes in dieser Periode reden. Wie unbeugsam dieser in seinem Besten und Innerlichsten, im seelischen Empfinden ist, zeigt nichts deutlicher als die Gestalt des großen Heinrich Schütz, der das ganze Elend des Dreißigjährigen Krieges in einem der am schwersten heimgesuchten deutschen Landesteile miterlebt und miterlitten hat.

Siebentes Kapitel

Die evangelische Kirchenmusik

Wir haben in den vorangehenden Kapiteln fast immer von Musik der evangelischen Kirche sprechen müssen, wo wir deutsche Musik behandelten. Nicht nur auf dem geistlichen Gebiete des Oratoriums und der Passion, auch beim einstimmigen Liede, in der Instrumentalmusik (Orgel), ja sogar bei dem Weltkind der Oper (Hamburg) trafen wir auf den keineswegs bloß in der Person der Komponisten beruhenden Einfluß der evangelischen Kirche. Es braucht nicht vieler Vorbehalte, um die bewußt deutsche Musik dieses Zeitraums als evangelisch zu bezeichnen. Haben wir doch beim einstimmigen Liede betonen müssen, daß sich ihm das katholische Deutschland lange Zeit grundsätzlich verschloß. Die beiden großen Kulturkreise des deutschen Lebens, Meer- und Alpenländer, durch den Gegensatz der Konfessionen jetzt scharf gekennzeichnet, offenbaren sich nirgendwo so deutlich, wie in der Musik. Im deutschen Süden, vorab den beiden musikalischen Mittelpunkten Wien und München, folgt auf die klare Renaissanceschönheit der Palestrina und Orlando Lasso die Barockherrlichkeit der mit Vielstimmigkeit prunkenden Kirchenmusik, der großen italienischen Oper, der prächtigen geistlichen Opern und opernhaften Oratorien mit allen Virtuosenkünsten der Italiener. Nachher schließt sich zwanglos das Rokoko an. Es ist internationale Weltkunst. Der deutsche Norden ist ernster, ärmlicher, intimer und bei aller Übernahme fremdländischer Fortschritte bewußt national und damit trotz zopfigen Gelehrtendünkels volkstümlicher. Es ist bezeichnend, wie hier die germanischen Nordländer sich zugehörig fühlen. Die Niederländer (Sweelinck) sind eins mit den deutschen Orgelmeistern, ihr Lied wird in den Hansastädten bedeutsam; den Zusammenhang mit Dänemark bezeugt zwischen Schütz und Kuntzen durch anderthalb Jahrhunderte die persönliche Wirksamkeit zahlreicher deutscher

Musiker (die Literaturgeschichte bestätigt mit Klopstock und Schiller diese Beziehungen); die baltischen Provinzen entsenden ihre Akademiker auf die evangelischen Universitäten und in ihre collegia musica.

In diesem protestantischen Deutschland gewinnt die italienische Oper niemals die Bedeutung, wie im Süden. Auch bleibt sie eine rein höfische Angelegenheit. Das Bürgertum sucht seine musikalischen Genüsse in der Kirche und in einem mit dieser schon durch die Doppeltätigkeit der Organisten und Kantoren verbundenen weltlichen Musizieren in Haus und engerer Geselligkeit. Die evangelische Kirche bleibt durchs ganze 16. und 17. Jahrhundert bis zur Zeit der Aufklärung Mittelpunkt des künstlerischen Lebens, eigentlich bis der Schwerpunkt desselben in die Literatur verlegt wird. Klopstocks Auftreten und J. S. Bachs Tod fallen zeitlich genau in der Mitte des 18. Jahrhunderts zusammen.

Es ist müßig zu untersuchen, ob mehr das kirchliche Bedürfnis oder das Musikverlangen zur Ausbildung der zahlreichen gottesdienstlichen Veranstaltungen geführt hat. Jedenfalls boten diese stundenlangen Nachmittags- und Abendgottesdienste zu den verschiedensten Musikaufführungen von Passionen, Kantaten, Motetten, geistlichen Gesängen und Konzerten Gelegenheit, wozu dann die instrumentalen Leistungen der „Abendmusiken" kamen, während der Kurrendegesang auch die Straße in diesen Musikbetrieb einbezog.

Auf dem enger umgrenzten Gebiete der eigentlich liturgischen Kirchenmusik muß man im Gegensatz zu diesem Reichtum eher von einer Verarmung reden. Von den drei Quellen, aus denen Luther (vgl. S. 159) für die Melodiebildung geschöpft hatte, versiegte bald der lateinische Choral der alten Kirche. Luthers im Grunde konservativer Sinn hatte sich gerade im Festhalten an den überkommenen Intonationen und in der Übernahme melodischer Wendungen (z. B. für „Ein' feste Burg" aus dem gregorianischen Gloria und Credo des hypodorischen Kirchentons) bewährt, die allerdings durch die aus dem Geiste des Volksliedes bewirkte Rhythmisierung eine das Wesen treffende Umgestaltung erfuhren. Je schärfer die Trennung vollzogen wurde, je länger sie anhielt, um so mehr mußte diese Überlieferung abreißen. Ähnlich lag es mit der zweiten Quelle, dem deutschen vorreformatorischen Kirchenliede. Blieb so die dritte von vornherein ergiebigste Quelle, das deutsche Volkslied, dessen ungeheurer Melodienschatz nun durch geistliche Parodie der Kirche gewonnen wurde. Auch diese Übung war schon altgewohnt, gewann aber in der neuen Kirche durch das große Bedürfnis an neuen Weisen und die bevorzugte Stellung des deutschen Gesanges eine ganz andere Bedeutung, die ins vorher Ungeahnte wuchs, als in den furchtbaren Wirren und im entsetzlichen Jammer des Dreißigjährigen Krieges der einst so blumenreiche Garten des deutschen Volksliedes vollständig verödete. Je weniger man in der Welt sang und je roher das Lied wurde, das sich in diesem Lärm noch behauptete, um so mehr wurde das deutsche Kirchenlied zum musikalischen

Nibelungenhorte unseres Volkes, aus dessen Goldschatze die Geschlechter der kommenden Tonmeister immer wieder schürften. Der steten Wirkung dieses altüberkommenen Melodienschatzes und der ihm verwachsenen evangelischen Kirchenmusik ist es zu danken, daß die deutsche Musik der von Italien ausgehenden Monodie nicht in der Weise erlag, wie die der übrigen Welt. Die melodischen Neubildungen wurden ganz im Charakter des Volksliedes geschaffen. Das trifft zu für Philipp Nicolais (1556—1608) „Wie schön leuchtet der Morgenstern", Melchior Francks (1580—1639) „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", für die noch heute im Gesangbuch lebendigen Gesänge von Melchior Vulpius (1560—1616), Teschner, Joh. Hermann Schein („Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt'") und auch noch für Johannes Crüger (1598 bis 1662), den Vertoner zahlreicher Gerhardtscher Dichtungen.

Vom 17. Jahrhundert ab verloren die Erfinder von Melodien, deren Zahl mit der neuen Auffassung des musikalischen Berufs stets zunahm, den Zusammenhang mit dem Volksliede der älteren Zeit. Wie die Dichtungen sich der Madrigalform oder noch künstlerischen Gebilden näherten, wurden auch die Komponisten von dem monodischen Stil und schon vorher von der italienischen Madrigalkomposition beeinflußt, der es weit mehr auf Schönheit der Melodieführung als auf Kraft und charaktervolle Bewegung ankam. Die Bedeutsamkeit, der mehr typische Charakter der Melodie mußte in gleichem Maße verloren gehen, als man mit ihr nur das subjektive Empfinden des einzelnen kundtun wollte. Die Allgemeingültigkeit, die ein hervorragendes Kennzeichen aller Volksliedmusik bildet, wurde willig preisgegeben gegen die Sonderbedeutung, den ganz persönlichen Charakter jedes einzelnen Liedes. So entwickelte sich aus dem einstimmigen Gemeindechoral langsam das geistliche Lied, die geistliche Arie, die letzterdings nicht Gemeindegesang, sondern Sololied ist. Daß viele dieser so subjektiv und persönlich empfundenen Lieder nachher doch durch langen Gebrauch zu Gemeindechorälen wurden, ändert um so weniger am Gesamtbilde, als zu dieser Entwicklung eine Umbildung der Melodie wenigstens in rhythmischer Hinsicht vorgenommen wurde, die man als Entrhythmisierung, als Gleichmachung, so ähnlich, wie sie einmal in den gregorianischen Choral (cantus planus) eingegriffen hat, bezeichnen könnte. Die Komponisten, die auf diesem Gebiet des evangelischen Kirchengesangs Bedeutung haben, sind dieselben, die wir für die Entwicklung des weltlichen Liedes zu nennen hatten, und wir haben deshalb das geistliche Lied dieser Zeit innerhalb der Entwicklung des deutschen Liedes dargestellt (vgl. Kap. 4, Abschn. 4). Die geistliche Liederdichtung hat im 17. Jahrhundert einen ganz ungeheuren Umfang angenommen. Die Zahl der geistlichen Liedertexte reicht hoch in die Tausende, und wenn auch die der Melodien viel geringer ist, so kann man sie immer noch auf rund 10 000 von etwa 500 verschiedenen Tonsetzern veranschlagen.

Auf diese Umwandlung des evangelischen Gemeindegesangs gewann der

dichterisch und musikalisch sehr fruchtbare Pietismus bestimmenden Einfluß durch seine starke Betonung der persönlichen Andacht. Die Aufklärungsperiode hingegen vollendete die Modernisierung in dem unangenehmen Charakter einer verflachenden Verweltlichung. Ihr kam es, wie Johann Friedrich Doles (1715—1797), Johann Sebastians Nachfolger im Thomaskantorat zu Leipzig sich ausdrückte, darauf an, für das Kirchenlied „die leichte Faßlichkeit und Folge der Rhythmen, die simple und kräftige Harmonie und die herzschwelgende Melodie, die man oft und besonders in den neuen Opern antrifft", zu gewinnen. Der alte Gemeindechoral erschien altmodisch; ein Joh. H. Knecht weiß über diesen köstlichen Besitz seiner Kirche nichts anderes Charakteristisches zu melden, als daß er „der langsamste Gesang sei, der nur gedacht werden kann". Aus dieser späteren Zeit der Entwicklung des evangelischen Kirchenliedes seien schon hier, außer dem oben erwähnten Doles und dem sehr fruchtbaren Knecht (1752—1817), dessen Lieder hauptsächlich in Schwaben beliebt sind, noch genannt: K. Ph. E. Bach („Gott ist mein Lied"), J. J. Quantz („Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre"), J. Ch. Kuhnau („An dir allein hab ich gesündigt"), J. G. Bäuerlein („Wenn ich einst von jenem Schlummer"), J. F. Christmann („Preis dem Todesüberwinder").

Leider hatte der alte Choral der Reformationszeit in der Tat immer mehr seinen Charakter eingebüßt, und Knecht hatte mit seinem herben Urteil nicht ganz unrecht. Zur Gleichgültigkeit der Kunstmusik kam das Absterben des Volksgesangs. So fehlte die Anregung und der einst rhythmisch belebte Gesang war zur Gleichmäßigkeit erstarrt, und damit der Unlebendigkeit verfallen. Will die evangelische Kirche sich den Besitz ihrer uralten Melodien, dieses köstlichen Volksgutes, lebendig erhalten, so muß sie endlich zu einer gründlichen Reform gelangen und den Choralvortrag wieder rhythmisch gestalten. Das ist keine Neuerung, sondern nur eine Wiederbelebung. Nur da seinerzeit die Choräle, der Zeitgewohnheit entsprechend, ohne Taktstriche notiert wurden, konnte der heutige Zustand eines völlig erstarrten und unlebendigen Vortrags entstehen, der die ganze Wirkung dieser Gesänge gefährdet und ein Besitztum zu totem Kapital zu machen droht, das lebenspendendes Volksgut sein müßte. Die maßgebenden Kreise müssen sich davon überzeugen, daß die Reform des Gemeindegesangs, nach der alle verlangen, nur von der Musik aus gelingen kann. Alle Textrevisionen der evangelischen Gesangbücher haben nicht dazu verholfen und werden nicht dazu verhelfen, den Gesang einheitlich zu machen oder eine sichere Handhabe für seine Ausführung zu schaffen. „Die ganze Choralfrage ist letzterdings eine rhythmische; es handelt sich nur um die Taktstriche", wie G. Weimar in seiner Schrift „Über Choralrhythmus" bereits 1899 betont hat. Dabei sollte man sich durch den Popanz der Polyrhythmik d. i. des vielfachen Wechsels innerhalb desselben Liedes nicht ängstigen lassen. Ob geschichtlich gerechtfertigt oder nicht, ist gleichgültig gegenüber der Tatsache, daß das Volk von heute sich daran

nicht mehr gewöhnen kann. Das historisch Gewesene muß zurücktreten, das lebendig Gegenwärtige hat recht. Beim römischen Choral, der jenseits aller Zeitlichkeit, jenseits aller Nationalität steht, hat die Geschichte zu entscheiden: beim evangelischen deutschen Kirchenliede gilt es, Treue zu wahren gegen den Geist des Volksliedes, der in ihm lebt und der verlangt, daß die Lieder den heutigen menschlichen Bedürfnissen entsprechen und auch auf die heute geltenden musikalischen Vorbedingungen sich aufbauen müssen. Das ist auch die wahre Treue gegen den alten Choral, der immer Volksgesang war, aus diesem seine Vortragsgesetze ableitete.

* * *

Die beherrschende Stellung, die der einstimmige Choral seit langem im liturgischen Gesang der evangelischen Kirche einnimmt, macht vielfach vergessen, daß das Reformationszeitalter selbst, Luther voran, weniger an Volks-, als an mehrstimmigen Kunstgesang gedacht hat. Luthers Vorrede zum „geistlichen Gesangbüchlein" (Wittenberg 1524) betont, die Gesänge seien in vier Stimmen gebracht, „nicht aus anderer Ursach, denn daß ich gerne wollte, die Jugend, die doch sonst soll und muß in der Musik und anderen rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an derselben statt etwas lernte, und so das Gute mit Lust, wie es den jungen gebührt, einginge". — Da darin das geistige Verhältnis der Zeit zur Mehrstimmigkeit sich offenbart, möge hier noch eine Stelle aus Luthers Lobrede auf die Musik (Forkel, „Musikgeschichte" II. 76) Platz finden: „Denn wo die natürliche Musik durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und erkennet man erst zum Teil (denn gänzlich kann's nicht begriffen noch verstanden werden) mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk, der Musica, in welchem vor allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlichte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlichte einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen gerings herum her spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tonreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen. Also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftigs verwundern müssen und meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust noch Liebe hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht wert ist, daß er solche liebliche Musik, sondern das wüste Eselsgeschrei des Chorals (gemeint ist der damals entartete gregorianische

Choral, wie er vor allem in den Klöstern und Stiftskirchen ohne Liebe und Sorgfalt abgeplärrt wurde), oder der Hunde oder Säue Gesang und Musik höre."

Die evangelische Kirche brauchte also auch hier nichts Neues zu schaffen, sondern übernahm die längst gewohnte Übung, und zwar zunächst so treu, daß z. B. in den Tonsätzen von Luthers vertrautestem Musikhelfer Johann Walther die Melodie nur selten in der Oberstimme liegt, sondern gleich dem cantus firmus der katholischen Kirchenmusik im Tenor, um den dann die andern Stimmen — als Gesang oder Instrument — „ringsherum her spielen und springen". Aber auch hier waltete in alter Form ein neuer Geist. Entgegen der ursprünglichen Verwendung des cantus firmus war in den letzten hundert Jahren in der katholischen Kirchenmusik die dafür gewählte Melodie lediglich musikalisches Material, mit dem der Komponist nach seinem Willen schaltete. Die Melodie stand in keiner geistigen Beziehung zu dem Texte, dem sie nunmehr diente. Die Tatsache, daß man zum Tenor für Messen weltliche, ja sogar liederliche Melodien benutzte, zeigt, wie wenig die ursprüngliche Haltung dieser Melodie zu bedeuten hatte. Sie erschien ja auch losgelöst von ihrem Texte und jetzt einem Texte verbunden, der dem Volke gleichgültig war, einmal weil er lateinisch war, dann auch, weil die ständige Wiederholung (etwa des Messetextes) für seine Bedeutung abgestumpft hatte. In der evangelischen Kirche lag der Fall ganz anders. Hier handelte es sich um kunstmäßige Bearbeitungen der Kirchenlieder, die mit ihrem allen vertrauten und wertvollen Texte den zum cantus firmus dienenden Melodien unlösbar verbunden waren. Diese Kirchenlieder wollte man hören: ein noch so kunstvolles Gewand durfte sie wohl schmücken, aber nicht verhüllen, geschweige denn verzehren. Ja, das Volk wollte die ihm vertraute Melodie selber mitsingen, und der Sängerchor oder die Instrumente (vor allem die Orgel) spielten dann die anderen Stimmen drumherum. Dieser Anteil der Gemeinde bewirkte dann, daß bald die Melodie fast regelmäßig in die Oberstimme verlegt wurde. Gerade diese Choralbearbeitungen, die in unendlicher Fülle geschaffen wurden, brachten ein zuvor ungeahntes lebendiges Verhältnis der Gesamtheit zur Kunstmusik.

Von den Komponisten dieser ersten Periode des evangelisch-kirchlichen Kunstgesangs seien genannt der durch seine engen Beziehungen zu Luther bedeutende Johann Walther (1496—1570), dessen 1524 erschienenes „Geystliche gesangk Buchleyn" in der letzten Auflage von 1551 neben 78 deutschen auch 47 lateinische (!) Lieder enthält, auch das ein Zeichen für die ununterbrochene Überlieferung. Weit kunstvoller, als bei diesem etwas hausbackenen Meister, ist der Satz bei dem von Luther besonders geliebten Ludwig Senfl (etwa 1492—1555). Dagegen zeigt schon der Titel des vom württembergischen Hofprediger Lucas Osiander 1586 herausgegebenen Gesangbuches das Streben nach Volkstümlichkeit: „fünfzig geistliche Lieder und Psalmen



mit vier Stimmen auf Contrapunktsweise also gesetzet, daß ein gantze Christliche Gemein durchaus mitsingen kann." Hier ist die Melodie immer in der Oberstimme und der Satz ist einfach harmonisch. Dann folgen Jacobus Gallus (Handl, Händl 1550—1591), dessen Opus musicum auch zwei Chor-Passionen enthält, der treffliche Hans Leo Haßler (1564—1612) gleich ausgezeichnet als Melodieerfinder, wie Meister des kunstvollen Satzes, in dem sich die Einflüsse seiner Schulung bei dem Venetianer Gabrieli offenbaren, und Johann Eccard (1553—1611), dessen 55 Tonsätze über Kirchenmelodien und „Preußische Festlieder durchs ganze Jahr" in ihrer feinsinnigen Einfachheit noch heute fesseln. Grundsätzlich aufgenommen ist dann der neue italienische Stil bei dem vielfach verdienten, als Komponist außerordentlich fruchtbaren Michael Prätorius (1571—1621). —

Es ergibt sich leicht, wie sehr der neue monodische Stil der instrumentalen Begleitung einer einstimmigen Melodie in eine gewisse Linie der oben gekennzeichneten Entwicklung paßte. Andererseits vermengte sich nun gesangliche und instrumentale Mehrstimmigkeit zu einer Fülle neuer Formen, die als „Cantiones sacrae", geistliche Gespräche, Dialoge usw. den zu eng gewordenen Begriff der Motette umschreiben. Wir sind diesen Arbeiten in früheren Zusammenhängen begegnet, haben dort auch (vgl. S. 323) den Gegensatz zwischen Organisten und Kantoren betont, welch letztere mit dem a capella-Gesang auch mehr den mit ihm verwachsenen alten Stil wahrten. Die Kurrenden, die für ihre Umzüge im Freien unbegleitete Gesänge brauchten, begünstigten diese Bewahrung des Alten, das sich freilich doch nicht ganz dem neuen Geist verschloß und in schärferer Deklamation und der dramatischen Beseelung auch innerlich den Einfluß des neuen Stils bezeugt. Des großen Johann Sebastian Oheim, Michael Bach (1648—1694) ist einer der vorzüglichsten Vertreter dieser älteren Chorkonzerte.

Inzwischen war der neue Stil zum Siege gelangt. Die ausgiebige Pflege des geistlichen Liedes durch die begabtesten Musiker der Zeit hatte der alten Schreibweise, leider aber auch dem Gemeindegesang, die Gunst gerade der Gebildeten abspenstig gemacht, der geniale Schütz hatte seine gewaltige Persönlichkeit ganz in den Dienst des Neuen gestellt. Dazu war in der Welt der Sieg von Oper und Oratorium entschieden. Es lag nahe, die hier bewährten Kunstmittel des Rezitativs, der Arie, des Duetts auch der Kirche zuzuführen und mit dem hier heimischen Chorgesang zu vereinigen. So kam man zur großen Kirchenkantate, die von nun ab zum wichtigsten Stück der Kirchenmusik wurde. Für die Textgestaltung sind Erdmann Neumeisters „geistliche Kantaten" (1705) charakteristisch. Ein Spruch aus dem Sonntagsevangelium wird durch dazwischentretende und herumgeordnete lyrische Ergüsse und Betrachtungen erklärt und in seinem seelischen Gehalte ausgebeutet. Auch Kirchenlieder, Choräle fügen sich in die Stimmung. Für den biblischen Kern bietet sich der Motettenstil, für den Choral die alten Arten seiner kunstmäßigen

Bearbeitung, für das andere Arien, Rezitative, überhaupt alle Formen des dramatischen Stils. Wir kennen und bewundern alle nicht nur die Größe und Tiefe, sondern auch die Mannigfaltigkeit der Kantaten J. S. Bachs. Der Weg bis zu seiner Höhe ist überreich bestanden mit Werken, die auch heute noch nicht nur durch Kunstfertigkeit, sondern auch durch ihren tiefen seelischen Gehalt und hohe Schönheit entzücken. Jeder Neudruck bringt Überraschungen und erweckt aufs neue Verwunderung über die Fülle der musikalischen Kraft, die in diesem als geistig tot verschrienen Deutschland des Jahrhunderts des Dreißigjährigen Krieges wirkte.

Es liegt den Aufgaben dieses Buches fern, alle diese „Vorbereiter" aufzuzählen. Wir nennen aus ihrer Reihe den Lübecker Franz Tunder (1614 bis 1667), der vor allem den Choral gewaltig ausnutzt; den Hamburger M. Weckmann (1621—1674) mit stets neuen Verbindungen in der Stimmenzusammensetzung und blühendem Reichtum an köstlichen kleinen Einfällen, dann den großen Orgelmeister Buxtehude (S. 372, 397), der schon alle Mittel des dramatischen Stils in Bewegung setzt. J. S. Bachs Landsmann Georg Böhm (1661—1733) ist sein würdiger Vorläufer in der Kantate wie auch als Klavierkomponist; G. H. Stölzel (1690—1749) ist in seiner unheimlichen Fruchtbarkeit zwar ungleich, in seinem Besten aber von überraschender Eigenart und Tiefe. Endlich nennen wir noch den wiederholt erwähnten Georg Philipp Telemann (1671—1767), von seiner Zeit weit über Bach gestellt, in seiner Fruchtbarkeit unvergleichlich, immer ein meisterlicher Könner, leider fast nie ein tiefer Künstler.

So ist es eine schier unbegreifliche Fülle von Leben und Streben, das uns die Tätigkeit der meist in recht dürftigen und bescheidenen Verhältnissen wirkenden protestantischen Tonsetzer dieser Periode vorführt. Es ist, als hätten tausend fleißige Hände, tüchtige Köpfe, warmfühlende Herzen aus dem vielfach verschütteten Quell des deutschen Lebens alle die Kräfte zusammentragen müssen, die dazu nötig waren, daß ein ganz gewaltiger Geist, dessen Erscheinen niemals von den äußeren Umständen des Volkslebens abhängig ist, der erscheint als ein vom Himmel geschenktes Gut, wie ein Wunder wirkend und wie ein Wunder schaffend, daß ein solcher Geist, wie er in Joh. Seb. Bach fast einzigartig in der Geschichte aller Künste vor uns tritt, alles bereit fand, um seine unvergleichlichen Wunderwerke aufzubauen. Auch er hat gewirkt in ganz bescheidenen Verhältnissen, schier ungekannt von der Welt, unerkannt von seiner Zeit. Es ist eins der schönsten Bilder, das die ganze Musikgeschichte zu eigen hat: dieses Walten und Schaffen in der Stille, in der Enge, aus ihr hinauf in die Höhe einer über alle Zeiten hinausragenden Kunst.

Achtes Kapitel

Die katholische Kirchenmusik

Als einen in der Kunstgeschichte vereinzelten Fall sehen wir die katholische Kirchenmusik seit dem Wirken des Mannes, der sie zum Gipfel führte, vor einem Stilproblem von so innerlicher Bedeutung, daß man von einer Kirchenmusikfrage sprechen muß. Eine solche besteht in der Tat seit 1600, und wenn sie zeitweilig rein formal angesehen wird und oft im Hintergrund ganz verschwindet, liegt es an Gleichgültigkeit, nicht am Behobensein des Problems. Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts ist die Frage vor allem in den deutschsprachigen Ländern aus dem Bereich eifriger theoretischer Erwägung herausgetreten; das seitherige Schaffen auf diesem Gebiete und die nach Umfang und vor allem auch kunstsozialer Bedeutung ganz riesige praktische Musikübung ist durch sie bestimmt. Darüber hinaus ist auch die Bewertung der katholischen Kirchenmusik der Vergangenheit von der Stellungnahme zu diesem grundsätzlichen Problem abhängig. Es scheint mir ganz selbstverständlich, daß eine Kunst, die sich einem außer ihr liegenden Zwecke verbindet, nicht rein ästhetisch beurteilt werden darf, genauer noch, daß die Ästhetik auch den Gesichtspunkt der Zweckerfüllung nicht umgehen darf. Die katholische Kirchenmusik wird vom Komponisten geschaffen, um als wesentlicher Bestandteil der katholischen Liturgie ins musikalische Leben zu treten. Zu ihren wesentlichen Eigenschaften gehört demnach ihre liturgische Brauchbarkeit; auch der Ästhetiker hat diese abzuwägen. Freilich der Musikgeschichtler steht vor der Erscheinung, daß dieselben Werke, die jahrzehntelang liturgisch unbeanstandet in Gebrauch waren, nachträglich verurteilt werden. Auch die Auffassung von „Kirchlichkeit" unterliegt eben dem Wechsel. Wir werden allerdings auch als Künstler eine möglichst sachliche, reine und strenge Auffassung des Begriffes wünschen, da nur sie eine Bereicherung des gesamten Kunstgebietes gewährleistet, insofern diese Kirchlichkeit den ihr eigenen Kunstausdruck schaffen wird. Nur jene Zeiten konnten darin eine Verarmung sehen, die glaubten, kirchlich und religiös müßten sich völlig decken, wie es im Mittelalter der Fall war. Nun haben wir nach endgültiger Überwindung der „Aufklärung" für religiöse Kunst auch in der Welt Platz. Wenn die Formen der Religiosität, die zur Kirchlichkeit führen, eine entsprechende Kunst schaffen, kann es für die Gesamtkunst nur ein Gewinn nach Inhalt und Form sein.

Wir werden diese Kirchenmusikfrage, die letzterdings (gleich dem Nazarenertum) im Zusammenhang mit der deutschen Romantik steht, später zu untersuchen haben (11. Buch, Kap. 5). Im geschichtlichen Verlauf erscheint sie zunächst als jenes Gegen- und Nebeneinander des alten kontrapunktischen

und neuen monodischen Musikstils, das für die ganze Musik des 17. Jahrhunderts charakteristisch ist.

Der Deklamationsstil, in dem sich die neue Musik ankündigte, hätte ja eigentlich geradezu das Ideal der Liturgen darstellen müssen, da er ausschließlich die Rechte des Textes wahrnahm und die Musik dem Worte gegenüber in eine dienende Stellung verwies. Aber mit diesem Deklamationsstil wesentlich verbunden war der einstimmige Gesang mit instrumentaler Begleitung; die Kirche aber hielt nach wie vor für ihre Kunstmusik am Chore fest, in dem sich ja auch das Wesen des Gemeindegesangs am deutlichsten ausspricht. Im Vergleich zur hochgesteigerten Kunst des Chorsatzes war überdies die neue monodische Musik zunächst recht dürftig und klein; es wäre um so verwunderlicher gewesen, wenn die Kirche ihre hochentwickelte Chorkunst für diesen einstimmigen Gesang aufgegeben hätte, als sie ja selber seit ältester Zeit im Choral einen einstimmigen, wenn auch nicht instrumental begleiteten Gesang besaß. Es stellt sich darum bald eine bewußte Unterscheidung zwischen den beiden Stilen ein. Die römische Schule hält in unmittelbarem Zusammenhang mit ihrem großen Meister Palestrina an der Reinheit seiner Formgebung fest. So sein Schüler Giov. Maria Nanino († 1607), ein großer Theoretiker, dessen einfache Lamentationen für vier Männerstimmen wieder belebt worden sind. Bedeutender ist ein anderer Palestrinaschüler Francesco Suriano (1549—1620), dessen Responsorien zu den Passionen in strengstem Satze geradezu dramatische Wirkungen auszulösen wissen. Außer Palestrina einziger Träger des Titels „Komponist der päpstlichen Kapelle" war Felice Anerio (1560—1614). Von ihm, wie seinem aus der Geschichte des Oratoriums bekannten Namensvetter Giov. Franc. Anerio (1567—1620) sind etliche Werke (z. B. je eine missa brevis) von den katholischen Kirchenchören wieder aufgenommen worden. So sicher beide den strengen Satz beherrschen, ganz konnten oder wollten auch sie sich nicht der Florentiner „Musikrenaissance" verschließen. Lodovico Grossi da Viadana (vgl. S. 270) steht ja bedeutsam in dieser Bewegung, aber gerade er hat auch zahlreiche Werke strengsten Stils geschaffen (Missa „Cantabo Domino", Lamentationen u. a.). Dem Namen nach berühmt ist Gregorio Allegri (1584—1652), dessen für vier- und fünfstimmigen Chor gesetztes „Miserere" alljährlich am Karfreitag in der sixtinischen Kapelle gesungen und durch ein mit Exkommunikation drohendes Abschreibeverbot als deren ausschließliches Eigentum geschützt wurde, bis der vierzehnjährige Mozart es nach einmaligem Hören aus dem Gedächtnis aufschrieb. Allegri hat übrigens als erster Römer selbständige Instrumentalstücke geschaffen. Von besonderer Strenge des Satzes, der sich aber die diesem Volke eigene mystische Glut zu einer erdenfernen Wirkung eint, sind die Werke des Spaniers Lodovico da Vittoria (1540—1613), des vielleicht vollkommensten Vertreters einer seine eigene Person ganz ausschaltenden Objektivität.

Aber auch abgesehen vom Eindringen der Elemente des neuen Stils entwickelte sich, wie in der bildenden Kunst, durch das Verlangen nach äußerer Größe und das Streben nach Prächtigkeit die Renaissance folgerichtig zum Barock. Die Vielstimmigkeit wuchs in die Vielchorigkeit. Was die farbenfreudigen Venetianer in Ausnutzung örtlicher „Gelegenheiten" getan hatten (vgl. S. 219 f.), wurde jetzt weit überboten. Der Römer Orazio Benevoli (1602—1672) feierte die Einweihung des Salzburger Domes (1628) mit einer 53stimmigen Festmesse für drei Chöre, zwei Orgeln und Instrumente. Später hat er auch 48stimmige Messen für zwölf Chöre geschaffen. Seine Tätigkeit weist ins deutsche Gebiet, wo Wien und München Hauptpflegestätten dieser Kunst wurden. Zwar der hier wirkende Joh. Kasp. Kerll (1627—1693) hat als echter Deutscher seinen Schwerpunkt im Instrumentalen, aber die beiden Bernabei, Ercole († 1687) und Antonio († 1732), Virgilio Mazzochi († 1646), der die Chöre an drei und vier verschiedenen Stellen der Peterskirche aufstellte, Franc. Valentini († 1654), der einen Kanon zu 96 Stimmen schrieb, entwickelten diese Chorkunst zur Künstelei. Freilich enthält das Gesamtwerk dieser Meister auch sehr einfache, „echt" kirchliche Kompositionen (z. B. Antonio Bernabeis ergreifende Improperien), wie auch bei dem letzten dieser römischen Meister Gius. Ottavio Pitoni (1657—1743) neben den 48stimmigen Chorungetümen die von schlichter Weihnachtsfröhlichkeit erfüllte **Missa in nativitate Domini** steht, die, wie viele derartige Werke dieser Meister durch das Verdienst des deutschen Cäcilienvereins für den heutigen kirchlichen Musikbetrieb wieder belebt worden ist.

Viel stärker, als in Rom, hatte in Venedig die Oper das ganze Musikschaffen ergriffen. Und wenn manche der bekanntesten Venetianer Opernkomponisten katholische Priester und Domorganisten an San Marco sind, so müssen wir uns nur darüber wundern, daß sie den Kirchenstil noch so lange vom Opernhaften rein zu halten verstanden. So vor allem Antonio Lotti (1667—1740), dessen **a capella** Sätze durch Reinheit und edles Maß ausgezeichnet sind, darunter als noch heute viel bewunderte Meisterstücke die beiden „Crucifixus" (8- und 10stimmig). Denselben Text 16stimmig hat Antonio Caldara (1670—1736) komponiert, der neben seinen sechzig Opern noch eine Fülle Kirchenmusik geschaffen hat. Bei beiden Meistern stehen neben den Werken im strengen Satz solche konzertierenden Stils, in dem auch das zu seiner Zeit weltberühmte Psalmwerk Benedetto Marcellos (1686—1739) gehalten ist.

Die Vermengung der Oper vollendete sich dann in Neapel, dessen berühmte Opernkomponisten (vgl. S. 281 f.) durchweg auch für die Kirche geschaffen haben. Der große Allesandro Scarlatti allerdings wußte noch beide Stile getrennt zu bemeistern. Gewiß sind viele unter seinen 200 Messen und zahllosen kleineren Kompositionen opernhaft, aber „ein überaus großer Teil seiner Kirchenmusik ist auf dem Boden des Palestrinastils aufgebaut" (Wein-

mann) und der „Missa in usum capellae pontificiae“ rühmen die Veranstalter der Neuausgabe nach, man müsse staunen, „daß noch im Jahre 1721 ein Werk von so streng kirchlichem Geiste in Erscheinung treten konnte, während ringsum alles im breiten Strudel der Verweltlichung versank“. Franc. Durante (1684—1755) schrieb überhaupt nur Kirchenmusik, die, wenn auch weichlicher, als die römische, durchaus kirchlich ist. Bei andern, z. B. dem ernsten Jommelli, zeigt sich der Einfluß der Oper mehr im Streben nach Charakteristik durch eine zuweilen äußerlich wirkende Tonmalerei des Textes. Mehr ins Innere geht die Weltlichkeit in dem berühmten, aber doch sehr weichlichen Stabat mater Pergolesis. Durch eine Vertonung derselben Dichtung ist auch Emanuele d'Astorga (1680—1744) lebendig geblieben. Noch erwähnen wir die Deutschen Hasse und Joh. Jak. Fux. Wenn man den letzteren als „österreichischen Palestrina“ feierte, so war das hinsichtlich seiner Satzkunst berechtigt, innerlich aber zeigt es sich, daß das Gefühl für das Wesentliche dieser reinen Kirchenkunst verloren war. Daran konnten auch einzelne treffliche Lehrmeister des alten Stils, wie der bis ins Ende des 18. Jahrhunderts zu Bologna wirkende Padre Martini (1706—1784) nichts ändern. Die Zeit verlangte nach der instrumental begleiteten Musik. Wie aber Richard Wagner richtig hervorhebt, war „der erste Schritt zum Verfall der wahren katholischen Kirchenmusik die Einführung der Orchesterinstrumente in dieselbe. Durch sie und durch ihre immer freiere und selbständigere Anwendung hat sich dem religiösen Ausdruck ein sinnlicher Schmuck aufgedrängt, der ihm den empfindlichsten Abbruch tat und von dem schädlichsten Einflusse auf den Gesang selbst wurde. Die Virtuosität der Instrumentalisten hat endlich den Sänger zu gleicher Virtuosität herausgefordert und bald drang der weltliche Operngeschmack vollständig in die Kirche ein. Gewisse Sätze des heiligen Textes, wie „Christe eleison“, wurden zu stehenden Texten für opernhafte Arien gestempelt, und nach dem italienischen Operngeschmacke ausgebildete Sänger zu ihrem Vortrag in die Kirche gezogen.“

Siebentes Buch

Umgestaltung und Erneuerung der Musik aus deutschem Geiste

Allgemeines

Das dem Deutschen angeborene Kunstbedürfnis unterscheidet sich in seiner Eigenart hauptsächlich dadurch von dem anderer Völker, daß der deutsche Künstler diesem Bedürfnisse nur dann zu genügen vermag, wenn er immer und überall von innen heraus gestaltet. Nicht die treue Nachahmung äußerer Naturformen, so wichtig sie als Mittel zum Zweck in sekundärer Hinsicht auch sein mag, und noch weniger die bloß dekorative Absicht, dem Dasein einen edlen Schmuck zu verleihen, ist es, was der deutsche Künstler zunächst und in erster Linie bei seinem Schaffen im Auge hat: vielmehr kommt es ihm vor allem darauf an, sich selbst zu geben, sein eigenes Innenwesen durch seine Schöpfung und in ihr zu offenbaren! Diese Ausführungen Friedrich von Hauseggers am Ende seiner Untersuchungen über die Frage: „Was ist deutsche Kunst?" werden durch die Wesensart aller großen deutschen Künstler und die Entwicklungsgeschichte unserer Kunst bewiesen. Gerade darum mußte die Musik zur ausgesprochen deutschen Kunst werden, konnte sie nur durch Deutsche ihren höchsten Ausdruck erreichen. Die Musik ist ja die Kunst der Innerlichkeit, weil sie unabhängig ist von äußeren Vorbildern, weil sie keinen Ausgleich zu schaffen braucht zwischen dem in der sinnlichen Natur Gegebenen und dem übersinnlich Erschauten. Das hat Schopenhauer gemeint, als er sagte, die Musik gebe nicht, wie die andern Künste Abbilder der Ideen, sondern die Idee selber. Aus demselben Grunde ist die Musik die reinste Ausspracheform der künstlerischen Persönlichkeit. Denn da diese uns

nicht die Welt in naturalistischer Treue wiedergeben will, sondern so wie sie der Künstler aus sich heraus neu schafft, so muß für die Aussprache dieser persönlichen Welt jene Kunst am besten geeignet sein, die am wenigsten an die naturalistischen Bedingungen des Lebens gebunden ist. Goethe drückt es in den Worten aus: „Die Würde der Kunst erscheint bei der Musik vielleicht am eminentesten, weil sie keinen Stoff hat, der abgerechnet werden müßte; sie ist ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt."

Es gibt vielleicht in der ganzen Kunstgeschichte keinen zweiten Fall, in dem die Ergebnisse der theoretischen ästhetischen Untersuchung so durchaus mit den geschichtlichen Tatsachen zusammenfallen, wie hier. Man braucht kaum eine Ausnahme festzustellen. Seitdem die Musik Ausdruck des seelischen Lebens, also Musik im eigentlichen Sinne geworden ist, ist sie eine deutsche Kunst. Die romanischen Völker erfüllten mit ihrer höheren formalen Kultur, ihrem feineren Sinn für die Hineinstellung der Kunst ins Leben, für dessen Ausschmückung durch die Kunst die doppelte Aufgabe; erstens die Musik in formaler und technischer Hinsicht so auszubilden, daß sie ein geeignetes Werkzeug für die Aussprache eines reichen Innenlebens sein konnte; zweitens schufen sie der Musik die bedeutende Stellung im menschlichen Leben, so daß dieses in allen seinen Zweigen mit der Musik verbunden ist. Das vorangehende Buch hat diese Arbeit geschildert. Deutschland hat an ihr keinen wesentlichen Anteil, begnügt sich vielmehr damit, sich durch Übernahme des von der Fremde Geleisteten technisch zu schulen. Allerdings eine einzelne Erscheinung wie Heinrich Schütz läßt schon ahnen, wieviel mehr der deutsche Geist mit diesen Formen anfangen würde, wenn er erst wieder lebenskräftig geworden.

Gerade das Wiedererwachen des deutschen Geisteslebens nach seiner fast vollständigen Vernichtung durch den namenlosen Jammer des Dreißigjährigen Krieges und die darauf folgende schmachvolle Fremdsucht ist eine merkwürdige Bestätigung des Satzes Viktor Hugos, daß „der höchste Ausdruck Deutschlands nur durch die Musik gegeben werden kann." Was Herder sagt: „Kein größerer Schaden kann einer Nation zugefügt werden, als wenn man ihr den Nationalcharakter, die Eigenart des Geistes und der Sprache raubt", war für Deutschland Tatsache geworden. Alle Versuche, diese Sprache wieder zu einem gefügigen Werkzeug einer starken Kunst zu machen, waren gescheitert. Das äußere Leben bot nur Hemmungen, ein neuer Aufschwung konnte nur von innen heraus erfolgen. So war es denn auch die Sprache des Innenlebens, die Musik, die die Erlösung brachte. Man übersieht zu leicht, daß die Lebensarbeit Händels und Bachs vollendet da war, als Klopstocks erste Gesänge des „Messias" erschienen. Und lange bevor Goethe verkündete, daß alles Dichten ein Freischaffen vom eigenen Erleben, daß jede Dichtung im höchsten Sinne Gelegenheitsdichtung sei, hatte Bach das denkbar reichste Innenleben in Tönen gekündigt, hatte er bewiesen, daß die Musik in der Tat imstande sei, jene höchste Forderung an die Kunst zu erfüllen: „in der außermenschlichen Natur zu

fußen, in die übermenschliche hinaufzustreben" und damit „zugleich natürlich und übernatürlich" zu sein (Goethe).

Von Goethe stammt auch das Wort: „In der Kunst und Poesie ist die Persönlichkeit alles". Die Musik wurde mit dem Augenblick, wo sie deutsche Kunst wurde, Persönlichkeitskunst. Sie ist es vorher nicht gewesen. So sehr die Gestalten Palestrinas und Lassos emporragen, sie stehen doch beide innerhalb der allgemeinen Entwicklung. Sie sind die höchsten Gipfel im Gebirgszuge, aber sie bestimmen nicht die Richtung desselben. Die Musik trägt bis 1700 einen allgemeinen Charakter; jene Künstler sind die größten, die ihn am feinsten ausbilden. Sobald der deutsche Geist in der Musik Herrscher wird, ändert sich das Bild vollkommen. Einzelne mächtige Persönlichkeiten gestalten ihre persönliche Welt in Tönen. Die Entwicklung besteht darin, daß das Volk zum Verständnis dieser Welt herangebildet wird, indem von tüchtigen Talenten der Weg zu den für sich emporragenden Höhen geebnet wird.

Es wirkt als ein Wunder, wie aus unserem scheinbar völlig erschöpften Volke nunmehr drei Musiker erstehen von einer so ausgesprochen persönlichen Kraft, dabei von so umfassendem Inhalt, wie sie die Welt zuvor nicht gekannt hatte. Händel und Bach sind im gleichen Jahre geboren, Gluck dreißig Jahre später. Händel ist der Typus jenes Weltkünstlers, wie er auch nur in der deutschen Kunst vorkommt. Es ist, als hätte in einem Menschen erst alles angesammelt werden müssen, was die Musik der verschiedensten Völker zuvor geschaffen hatte, damit er das Vorhandene mit deutschem Wesen erfülle und dafür sorge, daß der deutschen Musik nichts Wertvolles der früheren Arbeit entgehe. Bach ist dagegen der Mann der Einsamkeit, der wunderbarste Beweis dafür, daß die Musik die Kunst des Innenlebens ist, unabhängig von aller Kleinlichkeit der äußeren Welt. Gluck ist eher die Ergänzung Bachs, als Händel, den man immer so nennt. Denn Gluck vollendet das Werk der deutschen Verinnerlichung auf jenem Gebiete, das Bach niemals betrat, auf dem Händel nur die Vergangenheit zusammenfaßte: in der Oper.

Das Lebenswerk dieser drei Männer schildert das folgende Buch.

Erstes Kapitel

Händel

Georg Friedrich Händel wurde am 23. Februar 1685, also etwa vier Wochen vor Johann Sebastian Bach, zu Halle a. S. geboren. Seinem bereits 63 Jahre alten Vater, der Barbier und Wundarzt war, erschien als einzig erstrebenswerte Laufbahn die juristische und so beharrte er trotz der deutlichsten Anzeichen der hohen musikalischen Begabung seines Sohnes auf

dessen wissenschaftlicher Ausbildung. Aber so sehr er die musikalischen Neigungen des Knaben niederhielt, sie waren nicht zu ersticken. Der junge Händel übte in aller Verstohlenheit auf einem Spinett in der Dachkammer sich eine solche Fertigkeit ein, daß er bei einem Besuch der mütterlichen Familie in Weißenfels die dortigen Hofmusiker in höchstes Erstaunen setzte. Der kunstliebende Herzog erreichte aber bei Händels Vater nicht mehr, als daß der Knabe nunmehr neben seinen wissenschaftlichen Fächern auch geregelten Musikunterricht empfangen sollte. Noch bevor dieser begann, erwies der Elfjährige seinen Beruf zum schöpferischen Musiker durch sechs Trios (Große Händel-Ausgabe: Band 27), die durch die kontrapunktische Kunst und den Reichtum an Melodie in der musikalischen Wunderkinder-Literatur neben Mozart den ersten Platz verdienen. Händels Lehrer Friedr. Wilh. Zachow (1663—1712), Organist an der Liebfrauenkirche zu Halle, war ein bedeutender Musiker von fortschrittlichem Geiste, dessen Kantaten vor allem durch reiche Melodie ausgezeichnet sind (vgl. die Pfingstkantate „Ruhe, Friede, Freud und Wonne" in den „Denkmälern deutscher Tonkunst" XX, 3).

Ein Jahr später traf der Knabe in Berlin zum erstenmal mit seinem späteren Rivalen Giovanni Bononcini zusammen und besiegte ihn auch zum erstenmal, indem er den ihm von dem hochfahrenden Italiener etwas verächtlich vorgelegten Baß in so glänzender Weise ausführte, daß er allgemeinen Beifall fand. Aber auch des brandenburgischen Kurfürsten Anerbieten, den Knaben in Italien für die Musik ausbilden zu lassen, schlug der alte Händel aus. Der Sohn ehrte des Vaters Willen noch nach dessen 1697 erfolgtem Tode dadurch, daß er wirklich der Gelehrtenlaufbahn treu blieb und sich im Februar 1702 bei der juristischen Fakultät der Universität seiner Vaterstadt einschreiben ließ. Freilich übernahm er gleichzeitig die Organistenstelle an der Schloßkirche, und hier wurde sein wahrer Beruf allen so offenkundig, daß nur böswillige Verstocktheit ihm länger hätte widerstehen können.

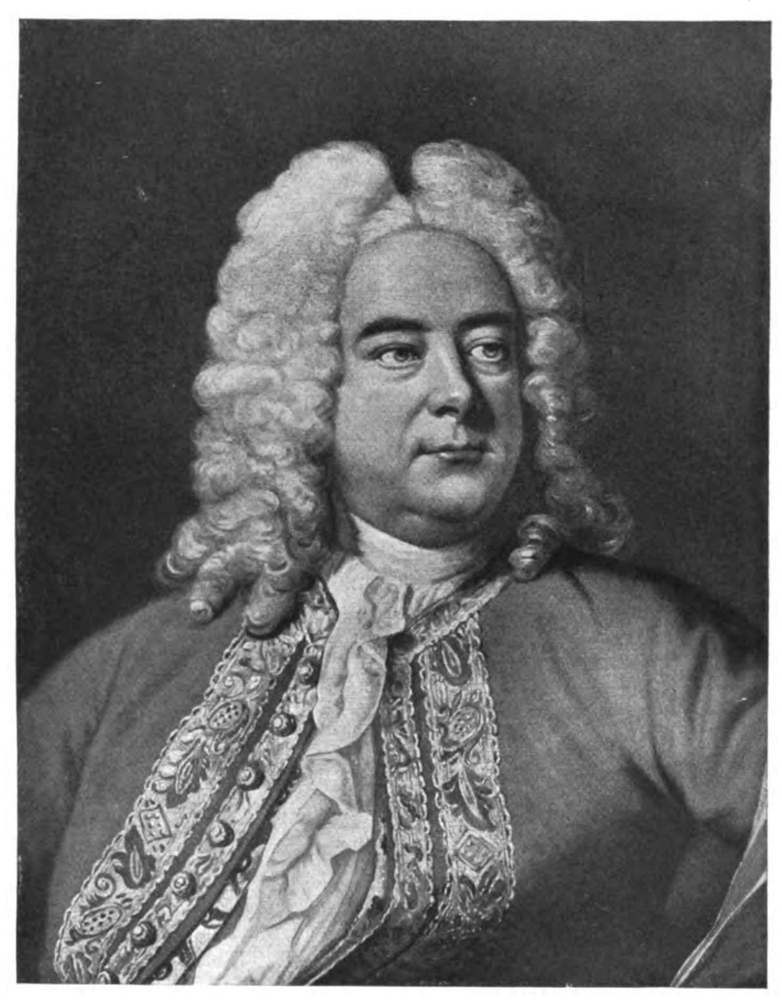
Aber nicht gleich wandte sich Händel nach dem geliebten Lande der Musik, Italien. Viel näher lag ihm ja Hamburg, das damals durch sein kühnes Unternehmen einer national-deutschen Oper die Aufmerksamkeit aller Musiker auf sich lenkte. Im Sommer 1703 traf er in der Hansastadt ein. Wie er dort schnell lernte und dann mit seinen ersten Opern überraschende Erfolge gewann, ist in anderem Zusammenhange bereits erzählt worden (vgl. S. 302). Nun erst, nachdem er auch das Opernleben gründlich kennen gelernt hatte, wandte sich der junge Musiker, 200 ersparte Dukaten in der Tasche, Ende 1706 nach Italien. Er war schon nicht mehr unbekannt und konnte einer Einladung des Herzogs von Toskana nach Florenz folgen. Mit der bewundernswerten Raschheit, mit der er schon in Hamburg sich nicht nur in völlig ungewohnten Lebensverhältnissen zurechtgefunden, sondern auch von den verschiedensten Seiten gelernt hatte, was für seine Zwecke von Vorteil war, versenkte er sich in den italienischen Opernstil. Dann brachte er, wie das ja auch fast alle echten

italienischen Opernkomponisten taten, der ernsten Kirchenmusik seine Opfer dar, indem er bei einem Aufenthalt in Rom lateinische Texte komponierte. Nach Florenz zurückgekehrt, gewann er mit „Rodrigo“ den ersten Erfolg in einer italienischen Oper auf italienischem Boden. Überdies erwarb ihm dieses Werk die Gunst der Sängerin Vittoria Tesi, für die er nun die gewaltige Titelrolle in seiner zweiten italienischen Oper „Agrippina“ schuf, die im Frühjahr 1708 in Venedig einen so stürmischen und anhaltenden Erfolg davontrug, daß man Händel von nun ab unter die gefeiertsten Musiker Italiens rechnete.

Der Triumph setzte sich fort in Rom, wo er in der Fastenzeit 1708 eintraf. Hier war der deutsche Bürgerssohn Gast des Fürsten Ruspoli, in dessen Hause er sein erstes Oratorium „Ressurezione“ aufführte. Dem deutschen Protestanten schrieb der Kardinal Panfili den Text zu einem Oratorium der beliebten allegorischen Gattung: „El Trionfo del Tempo e del Desinganno“ ist das gehaltvollste der Jugendwerke Händels. Er selbst schätzte es sehr hoch, brachte 1737 eine erste Umarbeitung in London zur Aufführung und beschloß mit einer zweiten Umarbeitung zu dem Oratorium „The Triumph of Time and Truth“ (der Sieg der Zeit und der Wahrheit) 1757 sein künstlerisches Schaffen.

Die Begeisterung der Römer für den 23jährigen deutschen Jüngling ist leicht erklärlich. Es muß ihnen gewesen sein, als weile wiederum eine jener Kraftgestalten der Renaissance unter ihnen, wie sie den anderen Künsten, aber nicht der Musik, zur Blütezeit der großen Kunstbewegung beschieden gewesen waren. Körperliche und geistige Fähigkeiten einten sich in Händel zur höchsten Vollendung; körperliche und geistige Kraft schienen unverwüstlich. Er genoß das Leben in vollen Zügen, entfaltete dabei aber gleichzeitig eine staunenswerte Schaffenskraft. Die italienischen Musiker fanden sich hier auf jenen Gebieten besiegt, die sie für die ihnen ureigensten gehalten hatten, in der Improvisation und der schnellen Komposition neuer Werke. Beide Kräfte sind Händel bis an sein Lebensende treu geblieben. Als Klavier- und Orgelspieler hatte er überhaupt unter den Zeitgenossen nur einen Nebenbuhler, und der, J. S. Bach, saß bescheiden an der Orgel einer kleinen thüringischen Stadt. Händel war schon damals weit über seine Jahre hinaus gereift. Die Starrheit des Vaters, die übrigens gelegentlich in späteren Jahren auch beim Sohn hervortrat, war ihm als Charakterfestigkeit vererbt und so blieb er auch gegenüber den italienischen Lockungen sich selber treu. Er hielt am Glauben seiner Väter fest und verleugnete auch als Musiker die strenge heimatliche Schule nicht. Als er sich das Zeugnis geben konnte, daß er von der italienischen Kunst gelernt hatte, was von ihr zu lernen sei — die Macht und Reinheit des Gesanges, die stilvolle Verteilung der musikalischen Kräfte, die genaue Kenntnis der Wirkung auf die Öffentlichkeit — hielt ihn nichts mehr davon ab, Glück und Erfolg anderwärts zu suchen.

Ja, Glück und Erfolg! Darin unterscheidet sich Händel durchaus von



Georg Friedrich Händel

Bach, daß er den Erfolg brauchte und suchte, ja darüber hinaus bereit war, dem Erfolg Opfer zu bringen. Es läßt sich kaum ein schärferer Gegensatz denken, als der dieses tatendurstigen Mannes, dem als Jüngling bereits eine Welt huldigte, der diese Huldigungen als etwas Selbstverständliches annahm, der es natürlich fand, daß ihm seine Arbeit äußere Ehren und reichlichen Geldgewinn einbrachte, der mit starkem Geschäftssinn seine künstlerische Arbeit auch praktisch auszunutzen suchte, der überhaupt ohne die Aufregungen eines in breiter Öffentlichkeit sich abspielenden Lebens nicht bestehen konnte, gegenüber dem Dasein des thüringischen Organisten, dem die ganze Welt mit ihren äußeren Bedingungen versank, wenn er seiner Kunst diente. Diesem Dienen aber weihte er sein ganzes Leben, seine ganzen Kräfte und entsagte dafür, obwohl er keine geringere Kraftnatur war als Händel, allen äußeren Ehren und Erfolgen der Welt.

Man kann nicht nur über den Künstler, sondern auch über den Menschen Händel manchmal stutzig werden. Es ist Pflicht, das ausdrücklich festzustellen, umsomehr als durch die einseitige Verherrlichung Händels, wie sie durch Chrysander angebahnt wurde, es sogar dahin gekommen ist, daß vielfach die größere, reichere und für unser Volk und die ganze künstlerische Zukunft desselben fruchtbarere Erscheinung Bachs zurücktreten mußte. Denn auf Chrysanders als Gesamtleistung bewundernswerter Arbeit fußen ja alle, die seither über Händel geschrieben haben, und so darf man sich nicht wundern, daß seine Einseitigkeit, ohne die er niemals seine Leistung hätte vollbringen können, auch auf die späteren übergegangen ist. Wenn wir heute alle überzeugt sind, daß die italienische Oper eine falsche Kunst war, daß sie nicht nur den musikalischen Geschmack fast aller europäischen Völker auf lange Zeit hinaus verdorben, sondern überdies die sittlichen Kräfte der Musik und ihre Wirkungen beeinträchtigt hat, so dürfen wir doch nicht gleichgültig an der Tatsache vorübergehen, daß Händel mehr als 30 Jahre hindurch seine unvergleichliche Arbeitskraft fast ganz dieser italienischen Opernkunst gewidmet hat. Und das trotzdem seine Natur echt dramatisch, trotzdem er Ausdrucksmusiker war, der mit allen Mitteln die Dichtung auszuschöpfen suchte. Um so mehr hätte er die Falschheit der Gattung erkennen müssen, wenn er nicht so sehr Weltkind gewesen wäre. Aber daß diese ganze Kunstarbeit Händels als Ganzes mit der italienischen Oper für immer versunken ist, bleibt Tatsache, auch wenn es gelingen sollte, eine viel größere Zahl von Einzelstücken für das heutige Musikleben zu gewinnen, als es bisher geschehen ist. Man darf nicht einwerfen, daß Händel der falschen Kunst der italienischen Oper sich zuwandte, weil eben keine andere Opernform vorhanden war. Bach hat trotz der starken dramatischen Natur, die auch in ihm lebte, andere Wege gesucht. Überdies hätte Händel, den sein Geschick in die Heimat Shakespeares führte, dort viel eher das Wesen des wahren Dramas erkennen und damit auch den Weg zu einem echten Musikdrama finden können, als ein in Deutschland lebender Komponist. Ja, für

ihn waren die Vorbedingungen günstiger, als später für Gluck. Aber es ist nicht zu verkennen und muß deutlich ausgesprochen werden, daß Händel in London der Vorkämpfer der italienischen Oper blieb, weil er geschäftlich mit derselben aufs engste verbunden war. Erst der völlige Ruin in geschäftlicher, gesundheitlicher und doch auch in künstlerischer Hinsicht öffnete Händel die Augen darüber, daß es einen weiteren Kampf um die italienische Oper nicht lohnte. Die Art, wie Händel zu der Kunstform seines Oratoriums, durch das allein er unsterblich bleiben wird, kam, ist wie alles in seinem Leben viel mehr von äußeren Ereignissen, als von innerem Erleben bedingt.

Wollen wir nicht vor diesen Tatsachen aus falscher Verehrung die Augen schließen, so wollen wir mit ihrer Feststellung keineswegs verkleinern. Denn daß Händel dann trotz aller vorangehenden Lebensstürme, trotz des zuweilen fast unsinnigen Wirtschaftens mit seinen riesigen Kräften in einem Lebensalter, wo selbst bei einem Goethe die ausgesprochen schöpferische Fähigkeit nachließ, imstande war, der Welt eine Reihe ganz neuartiger und in ihrem innersten Gehalt unvergänglicher Werke zu geben; daß er nach all den vorausgegangenen Irrwegen, die ihm bei den zahlreichen Erfolgen ja als die richtigen erscheinen mochten, imstande war, seine innerste Persönlichkeit in erhabenster Weise, in einer durchaus wahren und selbständigen Art auszuleben: das ist nicht nur ein Zeugnis für die in mancher Hinsicht unvergleichliche künstlerische Kraft Händels, sondern zeigt darüber hinaus, daß er bei jener Tätigkeit, die wir heute bedauern oder doch nicht mehr schätzen, wohl irrte, aber nicht betrog, sich nicht untreu war. Die Erklärung für diese Erscheinung ist nicht so schwierig. In Händel war Künstler und Mensch völlige Einheit, aber so, daß nicht der Künstler in ihm sein menschliches Dasein gestaltete und bedingte, sondern umgekehrt; der Künstler in ihm stand im Dienst oder war die beste Ausspracheform seines gesamten menschlichen Tätigkeitsdranges. Deshalb vermochte er nicht, wie ein Bach, sein gesamtes äußeres Leben der Kunst zu opfern, sondern sah in der Kunst das ihm gegebene Mittel, öffentlich zu wirken. Denn öffentliche Wirksamkeit war für Händel Lebensnotwendigkeit. Bis zum letzten Augenblick seines Lebens hat er nach dieser öffentlichen Wirkung, dieser unmittelbaren Berührung mit der breiten Volksmasse gestrebt. Nicht umsonst ist er von dem einseitigen Sologesang in seiner italienischen Oper dahingekommen, daß er das Volk, die große Gesamtheit im Chor zum eigentlichen Träger, zum Helden seines Oratoriums machte. Eine solche Natur war weniger dazu geeignet, neue Verhältnisse zu schaffen, erst recht nicht sich, wenn das nicht gelang, in ein stilles Arbeitsdasein zurückzuziehen; sie mußte vielmehr danach trachten, innerhalb der gegebenen Verhältnisse eine beherrschende Stellung zu erringen. Das hat Händel in einer Weise erstrebt, diesem Ideal seiner Natur ist er in einer so opfermutigen und restlosen Hingabe treu geblieben, daß man dafür nur die höchste Bewunderung hegen kann. Und wenn wir uns nicht verhehlen dürfen, daß er vom Stand-

punkt der großen Kunstentwicklung aus lange auf Irrwegen gegangen ist, so dürfen wir auch nicht vergessen, daß er trotzdem schließlich ans Ziel gelangte. Wenn in seinem ungeheuren Lebenswerke ein großer Teil für uns heute tot ist, so wollen wir bedenken, daß trotzdem an lebendigem Gute noch so viel übrig bleibt, daß Händel mit dem allein für immer zu den Größten der deutschen Musik zu zählen ist. Auf sein künstlerisches Leben kann man das Kernwort des Goetheschen Faust anwenden: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen." An Streben und Mühen hat es Händel niemals fehlen lassen. Schließlich fand er dann auch die Erlösung, das ist die volle Aussprache seiner künstlerischen Persönlichkeit in einer ihm durchaus gehörigen, durch ihn völlig für alle Zeiten ausgefüllten künstlerischen Form. Diese künstlerische Entwicklung spiegelt sich auf das getreueste wieder in seinem Lebensgang, den wir jetzt mit um so freudigerer Anteilnahme betrachten können, als wir erkannt haben, daß trotz aller Bedenken, die der Historiker gegen die Ergebnisse geltend machen muß, die Tatsache bestehen bleibt, daß Händel immer treu war gegen sich und seine Kunst. —

Es war im Frühjahr 1709, als Händel in Venedig die Bekanntschaft von Engländern machte, die den erfolgreichen Opernkomponisten nach London als einem besonders günstigen Felde seiner Tätigkeit einluden. Zuvor aber folgte er dem Abbate Agostino Steffani nach Hannover, sicher in der Überzeugung, und das ist ein schönes Zeugnis für das ständige Streben nach Vervollkommnung bei dem doch schon an Erfolg gewöhnten Komponisten, von diesem feinsten Vertreter des italienischen Kammergesanges (vgl. S. 319) noch vieles lernen zu können. In der Tat hat kein italienischer Tonsetzer so starken Einfluß auf Händels Schreibweise geübt, wie Steffani, der bald darauf in Hannover vom Kurfürsten seine Entlassung als Kapellmeister begehrte und Händel als Nachfolger vorschlug. Dieser aber versuchte erst gar nicht, sich in die kleineren Verhältnisse einzuleben, sondern erbat und erhielt alsbald Urlaub nach London, wo er zunächst als Klavier- und Orgelspieler und dann durch die in wenigen Wochen komponierte Oper „Rinaldo" die größten Erfolge gewann. Man kann von hier an Händels Tätigkeit für England rechnen, die bis an sein Lebensende, also fast ein halbes Jahrhundert dauerte. Nach Hannover kehrte er nur vorübergehend zurück, wurde später sogar vertragsbrüchig, nachdem er durch seine zur Feier des Utrechter Friedens komponierten Prachtwerke „Tedeum" und „Jubilate" (die sog. Utrechter, aufgeführt 7. Juli 1713) und durch die Überschreitung seines Urlaubs die Gunst seines Brotherrn sich verscherzt hatte. Das hätte für Händels Wirksamkeit in England verhängnisvoll werden können, als der Kurfürst zwei Jahre später als Georg I den englischen Königsthron bestieg. Aber es gelang einigen einflußreichen Gönnern, deren Fürbitte Händel durch die zu einem Hoffeste komponierte „Wassermusik" wirksam unterstützte, den König wieder für Händel so einzunehmen, daß dieser 1716 die Reise nach Hannover im königlichen Gefolge mitmachte. Händel

besuchte bei dieser Gelegenheit seine Mutter in Halle — eine Begegnung mit Bach kam trotz dessen Bemühungen jetzt ebensowenig zustande, wie bei Händels letzter Anwesenheit 1729 — und komponierte als letztes Werk in deutscher Sprache die „Passion" von Brockes, an der sich schon vorher Keiser und Telemann versucht hatten.

Als Händel im nächsten Jahre nach London zurückkehrte, war die italienische Oper wieder einmal geschäftlich ruiniert, und so nahm er eine Stellung als Kapellmeister des prachtliebenden Herzogs von Chandos auf dessen Schloß Cannons bei London an. Hier hatte er in erster Linie für Kirchenmusik zu sorgen. Die Psalmen oder „Anthems", die er zu diesem Zwecke schuf, sind die unmittelbare Vorbereitung seiner späteren Oratorien, was eine äußere Bestätigung dadurch erhält, daß er noch hier seine beiden ersten eigentlichen Oratorien „Acis und Galathea" und „Esther" komponierte. Schon in diesen Werken sind die beiden Richtungen festgelegt, nach denen sich Händels Oratorienkomposition erstreckte: die weltliche mit Vorwürfen aus dem klassischen Altertum und die geistliche auf Grund biblischer Stoffe.

Mit diesem Jahre 1720 kann man die erste Periode in Händels innerer Entwicklung beschließen. Der Umfang seiner Lebensarbeit ist jetzt umschrieben, es handelte sich nur noch um deren Vertiefung. Die erste Hälfte der ihm noch vergönnten Lebenszeit widmete Händel fast ganz der Ausbildung der italienischen Oper; erst dann fand er den Weg zu jenem Gebiete, in dem er sein Wertvollstes geben sollte, zum Oratorium. —

London bedurfte einer italienischen Oper mehr noch als die anderen Weltstädte, weil hier kein eigenes nationales Musikschaffen Ersatz geben konnte. Aus dieser Erkenntnis heraus wollte man in den musikalisch sehr angeregten Hofkreisen an Stelle der bisherigen meist recht unzuverlässigen privaten Unternehmungen etwas der französischen „Académie royale de Musique" Ähnliches schaffen und rief, nachdem der König eine größere Unterstützung bewilligt hatte, die „Royal Academy of music" ins Leben. Man gewann dafür — Händel unterzog sich der Werbearbeit — die ersten Sänger und Instrumentalisten, mehrere Dichter und als die drei Hauskomponisten, Pipo, Bononcini und Händel. Am 2. April 1720 begannen die Aufführungen: Händels „Radamisto" war die erste Neuheit. In der folgenden „Mucio Scävola" teilten sich die drei Komponisten in die drei Akte. Auch hier blieb Händel Sieger, worüber wir doch nicht recht vergessen können, daß er sich überhaupt zu einem so unkünstlerischen Wettkampfe herbeiließ. Damit wurde Händel erst recht die Seele des Unternehmens, dem er während der neun Jahre seines Bestehens 14 neue Opern widmete.

Gewiß war die „Königliche Opernakademie" während dieser Zeit die erste italienische Oper der Welt, aber eben auch darin, daß alles ausschließlich auf das Virtuosentum gestellt war. Da man überdies auch geschäftlich nicht auf eine dauernde Sicherstellung des Unternehmens bedacht gewesen

war, erlag dieses dem ersten stärkeren Ansturm. Nun war ja gewiß Gays „Beggars Opera“ (Bettler-Oper) keineswegs große Kunst: aber die nationalen Volksweisen, aus denen sie zusammengestellt war, unterstützten so lebendig den Spott gegen den Unfug der italienischen Oper, daß man zum erstenmal in weitesten Kreisen diese als fremdländische, unnationale Kunst empfand. Die Opernakademie lockte plötzlich umsonst mit den klangvollsten Virtuosennamen, das Haus blieb leer und mußte am 1. Juli 1728 seine Pforten schließen.

Nachdem der erste Sturm der „Bettler-Oper“, die ja auch ihrerseits keine künstlerischen Kräfte ins Feld führen konnte, überstanden war, tauchte die Aussicht auf neue Erfolge der italienischen Oper wieder auf. Der technische Leiter der Opernakademie, Heidegger, hatte das Haus und die Requisiten aufgekauft und brachte nun mit Hilfe von Subskribenten eine Art „Gesellschaft mit beschränkter Haftung“ zusammen, die ihn als technischen, Händel als künstlerischen Leiter bestätigte. Wieder machte sich Händel nach Italien auf, wo er jetzt die neapolitanische Oper in höchster Blüte traf, gewann dort eine Künstlerschar, sah auf dem Rückwege 1729 zum letztenmal seine 80jährige Mutter und vollendete bei all dieser Aufregung seine neue Oper „Lotario“, mit der das neue Unternehmen am 1. Dezember 1729 eröffnet wurde. Dieses Theater, für das Händel sechs neue Opern schuf, konnte sich vier Jahre halten. Es scheiterte noch viel offenkundiger als die Opernakademie am Virtuosentum und an der unsinnigen Anmaßung der Sänger. Die Entlassung des Kastraten Senesino brachte die Entscheidung. Wenn der Kraftmensch Händel, der doch schon oft über widerspenstige Künstler Herr geworden war, diesmal nicht Sieger blieb, lag es daran, daß die Virtuosen von einer politischen Oppositionspartei aufgehetzt und unterstützt wurden, die in dem vom Hofe begünstigten Händel den König und das Ministerium selber treffen wollten. Aber Händel war nicht der Mann dazu, schnell vom Platze zu weichen, erst recht nicht, als diese Gegenpartei nun selber in dem bisherigen Gebäude eine italienische Oper eröffnete. Wieder eilte er nach Italien, brachte eine neue Gesellschaft zusammen, mietete das Coventgarden-Theater und brachte es fertig, daß er noch vor der Gegenpartei, am 30. Oktober 1733, mit seinen Vorstellungen beginnen konnte. Händel gab auch nicht nach, als der schlaue Heidegger, der sehr wohl wußte, daß hier nicht die Komponisten, sondern ausschließlich die Virtuosen den Ausschlag gaben, sich von dem Unternehmen zurückzog, als die Gegner die beiden berühmtesten Kastraten der Zeit, Senesino und Farinelli, ins Feld führten. Vier Jahre dauerte der für die Kunst wertlose Wettstreit, bei dem Händel neun Opern als Kampfmittel umsonst einsetzte. Auch die Hünennatur Händels erlag diesen unsinnigen Anstrengungen: ein Schlagfluß, der den Meister körperlich lähmte und zeitweilig auch seinen Geist störte, beschleunigte den Untergang des Unternehmens. Am 1. Juni 1737 mußte Händel als geschäftlich ruinierter Mann sein Unternehmen einstellen.

Die Gegner konnten nicht triumphieren, denn zehn Tage später ereilte sie dasselbe Schicksal.

Die schwere Heimsuchung muß Händel aufs tiefste erschüttert haben. Sprechen Einzelheiten, vor allem die Tatsache, daß Händel schon vorher auf die dramatische Aufführung der Oratorien verzichtet hat, dafür, daß schon früher andere Kunstideale neben der italienischen Oper in ihm nach Geltung rangen, so war nunmehr seine Freude an der Gattung, in der er bislang die stärksten Erfolge gewonnen, dahin. Denn wenn er auch nach der in Aachen mit fast wunderbarem Erfolg betriebenen Gewaltkur die neuen Opernunternehmungen des unverwüstlichen, beim Schiffbruche anderer immer noch einen Vorteil für sich herausschlagenden Heidegger mit mehreren Opern unterstützte, so war das weniger künstlerischer Drang, als jene Beharrlichkeit des tapferen Kämpfers, der auch einen verlorenen Posten nicht preisgeben will. Erst mit der 1741 aufgeführten „Deidamia" kehrte er der italienischen Oper endgültig den Rücken.

Inzwischen war Händel schon mit mehreren Werken in die Öffentlichkeit getreten, die nicht nur die innere Wandlung bezeugten, sondern im Grunde sogar eine Bekämpfung der italienischen Oper bedeuteten. Es war in ihm eben der Deutsche, der germanische Künstler mit aller Gewalt lebendig geworden. Dieser mußte, wenn er sein Volkstum künstlerisch ausleben wollte, die italienische Afterkunst bekämpfen, wenn nicht in der Theorie, so doch im Schaffen. England war für Händel zum Vaterland geworden. Das war bei der Stammesverwandtschaft für den Deutschen vor Friedrichs II Zeit in geistiger Hinsicht eher Stärkung nationalen Empfindens, als das Gegenteil. Denken wir daran, daß auch die deutsche Literatur nur auf dem Wege über England zur Nationalliteratur geworden ist. Mit dem Oratorium aber, wie er es geschaffen, gab Händel England einen nationalen Ersatz für die italienische Oper. Diese programmatische Bedeutung des Oratoriums wird nach meinem Gefühl von Händels Biographen nicht genügend betont, vielleicht weil sie ihres Helden Tätigkeit für die italienische Oper zu hoch bewerten. Aber es ist ganz klar, daß Händel seinem Oratorium eine derartige Aufgabe zutraute, wie auch die der Oper entsprechende Einteilung in drei Akte zeigt, während das italienische Oratorium zwei Akte hatte. Er zerschnitt zunächst das Band, mit dem das Oratorium mehr oder weniger an den katholischen Kultus geknüpft war, hütete sich aber, sein Oratorium nun etwa mit dem Kultus der anglikanischen oder evangelischen Kirche zu verbinden; vielmehr schuf er daraus eine ganz freie, durch keinerlei außerkünstlerische Aufgaben beengte Kunstform. Zwischen seinen Oratorien weltlichen und geistlichen Inhalts ist da kein Unterschied. Im übrigen sind seine biblischen Oratorien nicht einmal als geistlich, geschweige denn als kirchlich zu bezeichnen; ihr religiöser Unterton liegt in der Gesamtweltanschauung. Die alttestamentarischen Stoffe waren in England neben den altklassischen am volkstümlichsten.

Da Händel überdies mit Vorliebe jene Vorwürfe aufgriff, die das Ringen und Leiden eines Volkes um seine Freiheit zum Inhalte haben, kam er auch hier dem ausgeprägtesten Nationalgefühl entgegen. Eine nationale Tat war ferner die Wahl der englischen Sprache, die Preisgabe der für die Oper allein geltenden italienischen. Das mußte diesen Werken gleich eine ganz andere Stellung geben. National und keineswegs bloß künstlerisch war endlich die hervorragende Stellung des Chors. Der Chorgesang war das einzige Gebiet der Musik, auf dem das damalige England etwas Besonderes und durchaus Eigenartiges leistete, war andererseits die schwächste Seite der italienischen Oper. Ihren Hauptreiz des Solo- und Duettgesangs gab er wohlweislich nicht preis, verstärkte aber die musikalischen Kräfte außer mit dem Chor durch die auch seinen eigenen Opern gegenüber viel reichere Behandlung des Orchesters und endlich durch die Orgelkonzerte, die er in Zwischenakten vortrug. Ich verstehe nicht, weshalb man diesen Brauch bei den heutigen Aufführungen aufgegeben hat. Da Händel ihn nicht nur eingeführt, sondern zeitlebens beibehalten hat, haben ihn doch sicher nicht bloß die Lust, als Virtuose zu glänzen, sondern auch starke künstlerische Erwägungen geleitet. Es ist leicht einzusehen, daß er auf diese Weise dem Oratorium noch einen besonderen Reichtum an einer der Oper völlig fremden Instrumentalmusik verleihen wollte. Als wenigstens stark empfundener Grundsatz ist dann endlich die dauernde Ablehnung einer theatralischen Aufführung der Oratorien zu erwähnen. Händel, der die italienische Musik so genau kannte und ihre Entwicklung aufmerksam verfolgte, hatte wohl eingesehen, daß jede derartige Verbindung mit dem Theater das Oratorium unbedingt ins Theatralisch-Opernhafte hineinziehen mußte. Das gerade aber wollte er vermeiden.

Wir können zusammenfassen; Händel hatte die Nichtigkeit der italienischen Oper erkannt oder doch wenigstens die Überzeugung gewonnen, daß sie nicht die wünschenswerte Kunstgattung für das englische (und damit auch für das deutsche) Volk sei. Er suchte nach einem den nationalen Bedürfnissen entsprechenden Ersatz. Das Musikdrama hat er nicht gefunden; in der Hinsicht hat er sich aus dem Bannkreis der italienischen Oper nicht frei zu machen vermocht. So wandte er sich überhaupt vom Theater ab und schuf eine neue Form der öffentlichen, weitesten Kreisen zugänglichen Musikaufführung im Oratorium. Die innere Berechtigung seines Vorgehens wird noch mehr als durch den Erfolg seiner Werke bewiesen durch die Bedeutung, die dieselben seit anderthalb Jahrhunderten für das Musikleben auch Deutschlands gewonnen haben. Hier brach der „Messias“ den anderen Schöpfungen des Meisters Bahn, sobald die meist kleinen Musikverhältnisse die Mittel zur Bewältigung der Aufgabe boten. Gerade Händels Werke haben aber auch zur Verstärkung dieser musikalischen Mittel wesentlich beigetragen; sie stehen mit der Entstehungsgeschichte unserer Musikfeste und der großen Chorvereinigungen im engsten Zusammenhang. Seither empfinden wir Händels Oratorien als

unsere große Festmusik im besten und feierlichsten Sinne des Wortes. Es ist aber ganz sicher, daß in der Hinsicht der Höhepunkt der Wirkung dieser Werke noch nicht erreicht ist. Nicht nur daß von den 26 Oratorien Händels noch manche dem heutigen Musikleben wiedergewonnen werden könnten, wichtiger ist, daß eine treue Wiedergabe an die Stelle der zahlreichen, den Charakter der Werke vielfach geradezu entstellenden Bearbeitungen tritt. Es ist das Verdienst Friedrich Chrysanders (1826—1901), dem allein auch das Zustandekommen der hundert Bände starken Gesamtausgabe zu danken ist, die Mittel angegeben zu haben, die uns „echte" Händelaufführungen verschaffen können. Bisher hat der Erfolg überall dort, wo seine Ratschläge befolgt wurden (Fritz Volbach erwarb sich hier ganz besondere Verdienste), die Richtigkeit dieser Grundsätze erwiesen. Unbedingtes Erfordernis ist die Verbesserung der deutschen Übersetzung; sind die Dichtungen der Händelschen Oratorien schon im Original zumeist ungeschickt, so verstößt die deutsche Übertragung von Gervinus nach Wort und Sinn gegen Musik und Handlung. Das ist aber um so verhängnisvoller, weil Händel bis ins einzelne Wort hinein Ausdrucksmusiker ist. Ebenfalls dramaturgischer Art ist die Forderung nach Kürzung. Nicht nur, daß Händel selber für die Aufführungen unbedenklich strich, wenn dadurch die Wirkung erhöht wurde, es sind in den Oratorien auch viele Stücke, die nur für bestimmte Gelegenheiten oder Sänger geschrieben waren, zu beliebiger Verwendung aufgenommen. Die wichtigste und unumgänglichste Forderung ist die Wiederherstellung des Händelschen Orchesters, vor allem in der Verstärkung der Blasinstrumente; denn darauf beruht die Klangschönheit dieser Instrumentation. Händel verlangt aber z. B. zu 12 ersten Violinen: 10 Oboen, 8 Trompeten, 8 Hörner, 6 Fagotte usw. Das ist ein ganz anderer Klangkörper, als ihn unser heutiges Orchester mit seiner Bevorzugung des Streichchores bietet. Daß die Orgel nicht fehlen darf, ist selbstverständlich. Man sollte aber auch danach trachten, das Klavizimbel und die anderen gezupften Saiteninstrumente (Harfe, Laute, Theorbe) wieder einzuführen. — Sicher ebenfalls berechtigt, aber besonders schwer erfüllbar ist Chrysanders Forderung nach der melodischen Ergänzung der Singstimmen. Daß Händel — im Gegensatz zu Bach, der alle Stimmen ausschrieb — mit der in jener Zeit allgemein üblichen virtuosen Ausschmückung der Melodien rechnete, steht fest; ebenso, daß mancher Melodiegang in der Aufzeichnung ohne die vom Komponisten erwartete Ausschmückung trocken und reizlos ist. Eine vorsichtige Bearbeitung der Melodien ist also wohl geboten; aber dabei müssen weniger historische als geistige Gesichtspunkte maßgebend sein. Fügte sich Händel in dieser Hinsicht dem Geschmack und Gebrauch seiner Zeit, so haben die heutigen Hörer Anspruch darauf, daß nunmehr ihr Empfinden berücksichtigt wird. Da darf aber nicht vergessen werden, daß wir in sehr vielen Fällen einen reichen Ziergesang als veraltet oder gar künstlerisch unwahr empfinden. Mit einer solchen Beeinträchtigung des lebendigen Eindrucks wäre

die Treue gegen das geschichtlich Gewesene zu teuer erkauft. Vor allem aber darf diese Bearbeitung nicht nur formal „richtig" sein, sondern muß immer die Wahrheit des dramatischen Ausdrucks erstreben.

Nachdem nunmehr die allgemeinen Gesichtspunkte für die Beurteilung des Händelschen Oratoriums gegeben sind — man vergleiche noch für die Einstellung in die Gesamtentwicklung Buch VI, Kap. 6, 1 — wollen wir noch Händels Leben in der Zeit kennen lernen, in der diese Werke entstanden sind.

Daß Händel noch in seiner römischen Zeit seine ersten Oratorien „Resurrezione" und „Trionfo del tempo" schrieb, ist oben erwähnt. Bemerkenswert ist, daß in dem letzteren Werke Händels Bereicherung und Vertiefung des Orchesters auch die gleichgerichteten Bestrebungen Scarlattis weit hinter sich ließ. Ein Jahrzehnt später (1720) schuf dann Händel in dem stilleren Aufenthalt zu Cannons die beiden ersten eigentlichen Oratorien „Esther" und „Acis und Galathea". Es ist für uns nach den allgemeinen Ausführungen besonders wertvoll, zu hören, daß der Kreis um den Herzog von Chandos, aus dem die Anregung zu diesen Werken hervorging, die Hebung der national englischen Kunst und ihre Befreiung vom Auslande grundsätzlich anstrebte. Unmittelbar an den Aufenthalt in Cannons schloß sich dann die äußerlich so glänzende Periode der „Königlichen Opernakademie" und damit die unbestrittene Vorherrschaft der italienischen Oper im englischen Musikleben. Daß Händel auch in dieser Zeit nicht seine ganze Riesenkraft für das Theater brauchte, beweist u. a. die „Krönungshymne" für Georg II (1727), die der Gelegenheit entsprechend echt volkstümliche Töne anschlägt. Bedeutungsvolleres geschah, während Händel in der zweiten Akademie um den Fortbestand der italienischen Oper kämpfte. Im Februar 1731 brachte Bernhard Gates mit den unter seiner Leitung stehenden königlichen Kapellknaben Händels „Esther" zur dramatischen Aufführung. Die Darbietung hatte bei zweimaliger Wiederholung vor geladenen Gästen solchen Erfolg, daß des Meisters königliche Schülerin dieselbe Aufführung im Opernhause wünschte. Da erhob der Bischof von London, Gibson, Einsprache und verweigerte die Erlaubnis zur dramatischen Aktion eines biblischen Stoffes selbst für den Fall, daß die Knaben mit den Singrollen in der Hand spielen würden. Der Bischof hat Händel und der Kunst mit seinem Verbot einen ungeahnten Dienst erwiesen: denn von hier datiert die Befreiung des Oratoriums von der Bühne.

Ob Händel sofort die großen Vorteile dieser Loslösung, unter denen eine wirklich künstlerische Ausnutzung des Chores obenan steht, erkannt hat, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wollte er von jetzt ab nie mehr etwas von Bühnenaufführungen seiner Oratorien wissen, und als im nächsten Jahre eine solche der „Esther" von anderer Seite angekündigt wurde, kam er ihr durch eine eigene im Haymarket-Theater zuvor, mit der ausdrücklichen Ankündigung: „Es wird keine Aktion auf der Bühne sein, aber man wird das Theater in einer passenden Weise für die Versammlung ausschmücken. Die

Sänger und Musiker werden aufgestellt sein wie bei der Krönungsfeier (also auf einer Galerie)". Der Erfolg konnte Händel in der Überzeugung, daß das die geeignete Aufführungsform für Oratorien sei, und zwar nicht bloß für die geistlich-religiösen Inhalts, nur bestärken. Fast gleichzeitig war auch die zweite Schöpfung aus der Zeit von Cannons, „Acis und Galathea", ebenfalls von fremder Seite wieder aufgeführt worden und zwar mit großem theatralischem Prunk als Pastoraloper. Da gab Händel gewissermaßen die Korrektur, indem er am 10. Juni 1732 bei seiner Aufführung ankündigte: „Es wird keine Aktion auf der Bühne stattfinden, aber die Szene wird in malerischer Weise eine ländliche Ansicht darstellen mit Felsen, Laubgängen, Quellen und Grotten, zwischen welchen ein Chor von Nymphen und Schäfern angebracht sein wird; die Kleider und Dekorationen sind dem Gegenstand angemessen." Es wäre zu erwägen, ob eine ähnliche Verstärkung des Stimmungs-Hintergrundes auch heute noch für die Gattung des weltlichen Oratoriums in Betracht käme. Man hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich ja sehr um diese Gattung bemüht, vielleicht auch deshalb mit so geringem Erfolg, weil man über die Grenzen der Annäherung ans Dramatische sich nicht recht klar wurde. Ich glaube nicht, daß man sich hier mit Glück auf Händels Vorbild wird berufen können; eher wird die heutige Zeit eine Verstärkung der Stimmung im Konzertsaal durch die Verdeckung der ausführenden Kräfte erreichen. Für Händel waren seine „Acis" und in noch höherem Maße die späteren Werke „Semele" (1744) und „Herakles" (1745) im Grunde Opern, aber in der nach seiner Vorstellung reformierten Gestalt. Händel hat die Opernreform offenbar nur als musikalische Aufgabe (Wiederbelebung des Chores, Befreiung des Sologesanges vom Virtuosentum) angesehen, während die entscheidende Verbesserung von der dichterisch-dramatischen Seite ausgehen mußte. Er hat bei den genannten Werken wohl nur aus der Erkenntnis heraus, daß das Publikum im Theater nur die Italiener genießen wolle, zur Aufführungsform der Oratorien gegriffen. Heute, wo uns die Arbeit von Gluck bis Wagner eine gesunde Opernform und darüber hinaus das echte Musikdrama gebracht hat, würden wir Oratorienaufführungen in Kostüm und mit Szenerie eher als eine Abschwächung empfinden. —

Durch die geschilderten Aufführungen war bei Händel die Freude an der Oratorienkomposition wieder angeregt. Er gab sie darum selbst während der leidenschaftlichen Arbeit für die italienische Oper nicht wieder auf, schuf zunächst 1733 „Debora" und noch im gleichen Jahre für die großen Universitätsfestlichkeiten in Oxford „Athalia". Daß er die ihm nach den großen Erfolgen zugedachte Ernennung zum Ehrendoktor dieser Universität ablehnte, verdient deshalb Erwähnung, weil uns hier wohl zum erstenmal ein echter Standesstolz des Musikers begegnet, der gar nichts mit dem Hochmut des im übrigen meist charakterlosen Virtuosengesindels gemein hatte. In London selbst brachte Händel 1735 während der Fastenzeit in 14 Konzerten seine sämt-

lichen bisherigen Oratorienschöpfungen zu Gehör. Hier fügte er auch die bereits erwähnten Orgelkonzerte ein. Händel muß nach dem übereinstimmenden Zeugnis aller Zeitgenossen ein glänzender Orgelspieler gewesen sein, dem nach Matthesons Zeugnis höchstens Bach ebenbürtig war. Für seine neu erwachte Freude an der Chorkomposition suchte Händel von nun ab immer neue Betätigung. So benutzte er den alten Brauch der englischen Musiker, das Cäcilienfest zu feiern und vertonte Drydens in England stets hochgeschätzte Dichtung: „Das Alexanderfest oder die Macht der Tonkunst. Eine Ode zu Ehren der heiligen Cäcilia." Das im Februar 1736 zuerst aufgeführte Werk ist bis heute das bekannteste der weltlichen Oratorien Händels geblieben, trotzdem die Dichtung so unlogisch ist, daß der Unvorbereitete beim ersten Hören kaum die inneren Zusammenhänge erfassen dürfte. Den Wert der Komposition Händels hat Kretzschmar durch die Bezeichnung als „Paradigmensammlung zur Musikästhetik des 18. Jahrhunderts" treffend charakterisiert. Der Stoff brachte es mit sich, daß Händel weniger seine hervorragende Fähigkeit der Charakterisierung einer Individualität leuchten lassen konnte, vielmehr für die geschilderten Wirkungen der Musik einen möglichst typischen Ausdruck schaffen mußte; wie vollkommen ihm das gelungen, zeigt am besten die „Kriegsmusik" des zweiten Teils, der man — wenn die Bezeichnung für Musik angängig wäre — eine sprichwörtliche Geltung zuschreiben dürfte. In dieser Hinsicht einer mehr typischen Aussprache der Musik sind dem „Alexanderfest" verwandt die 1739 aufgeführte „Kleine Cäcilienode", ebenfalls nach einem Gedicht Drydens, und das eigenartige dreiteilige Werk, das dieselben Gedanken in größerem Maßstabe durchführt; „L'Allegro ed il Pensieroso ed il Moderato" (1740). Diese beiden Werke verzichten völlig auf die Unterstützung durch eine Handlung, sehen vielmehr ihre Aufgabe in der musikalischen Wiedergabe bestimmter Affekte. Es ist sehr schade, daß die ungeschickte Bearbeitung der schon übermäßig mit Allegorie und Reflexion beschwerten Dichtung „Frohsinn und Schwermut" Miltons den Genuß dieses Werkes so sehr erschwert, dem in der umfangreichen der Schilderung der menschlichen Temperamente gewidmeten Musikliteratur weitaus der erste Platz gebührt. Die Gegenüberstellung des „Allegro", des weltfröhlichen, immer heiteren zum „Pensieroso", dem weltabgewandten, zur Melancholie neigenden tiefsinnigen Menschen — den von ihm hinzugefügten Ausgleich zwischen beiden Richtungen im „Moderato" ließ Händel später wieder fallen — hat Händel Gelegenheit geboten, den unerschöpflichen Reichtum seiner musikalischen Farbenpalette über eine Reihe meisterhafter Kleinbilder auszugießen. Von überschwenglichster Lustigkeit bis zur ergreifenden Traurigkeit ist die ganze Leiter der menschlichen Empfindungen durchlaufen, und in einer nirgends wiederkehrenden Weise ist das Zusammenleben mit der Natur in Tönen gefeiert. Ein höheres Loblied ist der Musik nicht gesungen worden, trotzdem leider die Dichtung die Gelegenheit, diese musikalische Grundstimmung auch in Worten auszudrücken, nicht

wahrnimmt. Händel konnte in dieser Zeit den Trost der Musik wohl gebrauchen, denn an seiner öffentlichen Wirksamkeit erlebte er damals in London wenig Freude.

Als Händel Anfang November 1737 gesund von Aachen zurückgekehrt war, fand er bald eine würdige Aufgabe für seine nun immer ungehemmter durchbrechende Lust zur Chorkomposition in der gewaltigen „Trauerhymne“ auf den noch im gleichen Monat erfolgten Tod der Königin Karoline, einer echten Verehrerin Händels. Der Sommer 1738 brachte dann als erste Betätigung seiner neuen, nun ganz geklärten Auffassung vom Oratorium den gewaltigen „Saul“, der bei allen in der Dichtung begründeten Mängeln allein schon durch die beiden Szenen des „Siegesfestes“ (1. Akt) und der „Trauerfeier“ (3. Akt) von einer geistigen Größe und einer so glanzvollen Schönheit ist, daß alle Mittel aufgewendet werden müßten, um das Werk zum Gemeinbesitz unseres Musiklebens zu machen. Schon vier Tage nach Vollendung dieses Werkes machte sich Händel, in dem die volle Spannkraft seiner Jünglingsjahre wieder erwacht war, an ein neues. Die Gewalt des Alten Testamentes hatte ihn bei der Vertonung von Davids Klagegesang um Saul so ergriffen, daß er jetzt eine andere alttestamentarische Dichtung, den Lobgesang der Israeliten nach dem Untergang Pharaos, wörtlich in Musik setzte. Händel mochte selber von der dramatischen Wucht seiner Schöpfung so ergriffen sein, daß er die Notwendigkeit fühlte, diesem Höhepunkte der Begeisterung eines Volkes die geschichtlichen Grundlagen derselben vorauszuschicken. So wurde diese Komposition zum dritten Teil eines Oratoriums, dessen zweitem die Plagen Ägyptens und der Auszug der Israeliten zugeteilt wurden, während der erste die Totenklage über Joseph enthielt. Dieses ganze in einem einzigen Monat geschaffene Werk ist das gewaltigste aller Chorwerke: „Israel in Ägypten“. Fast das ganze Werk besteht als echtes Volksepos aus Chören. „Mit unerhörter, fast erschreckender Gewalt brach der Tonstrom hervor, als Händel nun endlich rückhaltlos die Schleusen seiner Kunst öffnete, und man sah mit Staunen, daß er die größten harmonischen Massen so leicht zu führen wußte, wie den Einzelgesang, und daß er im ausgedehntesten und kunstvollsten achtstimmigen Chore so deutlich, so einfach und so ausdrucksvoll sprechen konnte, als ob die Worte nur einer einzigen Person in den Mund gelegt wären.“

Das Riesenwerk hatte bei der ersten Aufführung in London keinen rechten Erfolg. Man braucht die Ursache dafür nicht in der Form — dem Übergewicht der Chöre — zu suchen. Wie hätten Zuhörer, die seit Jahren nur in der gewiß lieblichen, aber weichlichen und verweichlichenden Flachlandschaft der italienischen Oper gelebt hatten, Verständnis haben sollen für diese dolomitengleich aufgetürmten Bergmassen einer bis dahin ungeahnten Kunst.

Aber die damaligen Londoner Verhältnisse waren überhaupt ungünstig. Man war durch die langen Streitereien um die italienische Oper musikmüde

geworden, und der Krieg mit Spanien schuf ganz andere Belänge. So fand auch das nächste Werk, das bereits besprochene „L'Allegro ed il Pensieroso“, bei aller Liebenswürdigkeit zunächst nicht den rechten Anklang, und Händel, der ohne die lebendige Anteilnahme weiter Kreise sich nicht wohl fühlte, dachte bereits daran, einen anderen Wirkungskreis zu suchen, als zur rechten Zeit eine Einladung des Vizekönigs von Irland ihn nach Dublin berief, wo bei günstigen Musikverhältnissen die störenden Einflüsse des Londoner Lebens fehlten. Die Dubliner Chorvereine hatten sich erboten, in Händels Konzerten mitzuwirken, wenn er dafür ein Konzert zum besten ihrer Wohltätigkeitsanstalten geben würde. Händel versprach darüber hinaus, „etwas von seiner besten Musik“ für dieses Konzert zu schaffen. Er hat Wort gehalten: denn das neue Werk, das bei dieser Gelegenheit am 13. April 1742 zum erstenmal aufgeführt wurde, war der „Messias“. So unerhört der Erfolg der übrigen Konzerte gewesen war, er wurde durch den dieses neuen Oratoriums überboten. Was die Dubliner Zeitungen damals sagten: „Nach dem Urteil der besten Kunstkenner übertrifft diese Musik weit alles von ähnlicher Art, was hier oder in irgend einem Lande gehört worden,“ können wir heute noch unterschreiben. Die Aufgabe, die sich Klopstock in seinem „Messias“ stellte, ist hier gelöst. Wenn Herder dem epischen Dichter mit Recht zum Vorwurf machte, daß er mehr feiere als erzähle, so reifte aus denselben Absichten dank der Mitwirkung der Musik hier ein stilreines Kunstwerk. Derselbe Herder urteilt darum von Händels Schöpfung: „Dies große Stück, auf einfachen biblischen Worten beruhend, ist wert zu dauern so lang eine Saite gerührt, ein Instrument angehaucht wird.“ Auch das weitere Wort Herders trifft heute noch zu, daß der Messias „überall die dauernde Trompete von Händels Ruhm geworden und geblieben ist“.

Der „Messias“ hat aber nicht nur dem Oratorium den Weg durch die Welt geebnet, sondern auch bis auf den heutigen Tag die Auffassung von Gestalt und Aufgabe des Oratoriums in weitesten Kreisen beeinflußt. Und zwar in einseitiger Weise. Denn in formaler Hinsicht steht der „Messias“ unter Händels Oratorien für sich. Es zeugt für die Fülle, in der Händels schöpferische Kraft ausströmte, als er endlich die seiner Persönlichkeit zusagende Kunstform gefunden hatte, daß er hintereinander drei neue, von der Hauptform seines Oratoriums abweichende Typen schaffen konnte. Wahrt die große Masse der Händelschen Oratorien die dramatische Grundform, so gab er in „L'Allegro“, wie bereits ausgeführt, ein musikalisches Gemälde; in „Israel in Ägypten“ griff er sodann auf die ältere Historienform mit der Rolle des rezitatorisch die Geschehnisse verbindenden Erzählers zurück; im „Messias“ fehlt zum Teil auch dieser, ebenso wie der dramatische Dialog. Hier handelt es sich um eine in der Form lyrische, nur durch die Stärke der Empfindung dramatisch belebte Betrachtung der Geschichte des Heilandes.

Schon das nächste Oratorium, das Händel unmittelbar nach dem „Messias“

aufnahm und in so kurzer Zeit vollendete, daß er für beide Riesenwerke zusammen nur zehn Wochen brauchte, ist wieder ein dramatisches Oratorium. Der „Samson", der am 18. Februar 1743 in London aufgeführt wurde, brach nun auch endgültig den Widerstand der Londoner gegen die neue Kunstgattung. Von jetzt ab bildeten die zwölf Oratorienaufführungen, die er alljährlich in der Fastenzeit veranstaltete, den Höhepunkt des englischen Musiklebens.

Händel nahte dem Greisenalter, aber seine schöpferische Kraft war unversieglich. Nach 1743 schuf er außer dem Dettinger Tedeum noch 14 Oratorien. Weltliche und biblische Stoffe stehen nebeneinander: in Händels Kunst war dieser Gegensatz ausgeglichen. „Der musikalische Stil ist im großen und ganzen für alle Werke derselbe; die auftretenden Verschiedenheiten sind lediglich Modifikationen der Ausdrucksweisen, durch den Charakter und die Eigentümlichkeiten des betreffenden Werkes bedingt." Unter diesen späteren Oratorien befindet sich der „Judas Makkabäus" (1746), in dem ein unbändiger Freiheitsdrang mit jugendlicher Kraft sich auslebt. Über der Arbeit am letzten Oratorium „Jephta" (1751) fing der Meister an zu erblinden. Die Handschrift verrät im Verfall der Schriftzüge die Fortschritte der Krankheit. Aber der Geist dieses Mannes stand noch in voller Kraft, und dieses Werk gehört in die erste Reihe seiner Schöpfungen. Auch die volle Erblindung änderte kaum etwas an seiner gewohnten musikalischen Tätigkeit. Auch jetzt fanden alljährlich seine Oratorienaufführungen statt; noch erbaute er Tausende durch sein wundervolles Orgelspiel. Erschütternd aber war die Szene, wenn bei der Arie des Samson: „Tiefdunkle Nacht! nicht Sonn', nicht Mond erfreut mein Angesicht", dem Meister an der Orgel die Tränen aus den blinden Augen rannen.

1759 am 14. April, zwischen Charfreitag und Ostern, ist Händel gestorben. England ehrte ihn durch ein Grab in der Westminsterabtei. Das Denkmal Roubiliacs zeigt die kraftstrotzende Heldengestalt mit emporgerichtetem Haupte, dem Sang eines Engels zu lauschen. Händel weist mit dem Finger empor, als zeige er sich selbst den Weg seiner Kunst: hinauf in die Höhe, wo die größten Menschen ihre größten Werke verrichten, wo in erhabensten Worten die edelsten Gefühle leben, wohin nichts Kleinliches hinaufreicht.

Zweites Kapitel

Johann Sebastian Bach

I. Charakter und Lebensgang

Mir ist es bei Bach, als ob die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen kurz vor der Schöpfung mag zugetragen haben! Eines jener Urteile Goethes, in denen sein Genius weit über das Erkennungsvermögen hinaus — das war gerade auf musikalischem Gebiete bei Goethe nicht in solchem Maße seiner Zeit voraus — die Wahrheit fühlte und für ein wunderbares Geheimnis das erhellende Wort fand. Goethe fühlte hier eine Tatsache, die durch die gelehrte Musikforschung eigentlich nur bestätigt wurde, trotzdem Kurzsichtige aus den Ergebnissen oft das Gegenteil folgern mochten. Goethe empfand in der Bachschen Musik, daß sie über den Zeiten stehe, daß sie in ihrem Besten unabhängig sei von Zeit- und Lebensverhältnissen, ja unabhängig von der Vorarbeit anderer. Man spricht heute so viel von den „Vorarbeitern" Bachs, man hat ihrer so viele gefunden, daß man nahe daran ist, in Bach, gleichwie in Raffael oder Palestrina, nur die Vollendung einer langsam aufsteigenden Pyramide zu sehen. Goethe, der für Raffael diesen treffenden Vergleich gefunden hat, sah bei Bach dagegen jenes wunderbarste Wirken des Genies, der nach seinen Worten „auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröte, emporgehoben und fortgerückt werden will. Seine eigenen Kräfte sind's, die sich im Kindestraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er stark und behend wie der Löwe des Gebirges auseilt auf Raub."

Gewiß, es wäre töricht, die Fülle von Anregungen zu leugnen, die Bach aus der Musik seiner Vorgänger und Zeitgenossen geschöpft hat: aber wenn er in formaler Hinsicht als unmittelbarer Fortsetzer und Steigerer des Vorangehenden erscheint, so trifft das alles doch eben nur die formale Seite der Musik. Völlig neu, unbedingt von allem bisher Geschaffenen ist dagegen das, was erst die wahre Musik ausmacht: Inhalt und Ausdruck seiner Kunst. Denn dieses ist seine Persönlichkeit. Johann Sebastian Bach ist in der ganzen Musikgeschichte die erste Persönlichkeit in jenem höchsten Sinne, daß er in seiner Kunst uns die Welt gibt, die er sich aus seinem Herzen heraus geschaffen, die er in urgewaltiger Liebe mit seinem eigenen Leben erfüllt hat. Wir haben im vorigen Kapitel erfahren, wie Händel, der in der ganzen Welt das Leben aufsuchte und das Charakteristische dieses Lebens in seine Kunst einzufangen strebte, gerade dadurch in Widerstreit mit seinem deutschen Wesen geriet und nur im Kampfe mit dem von außen Empfangenen sein Bestes schuf. Bach suchte nirgendwo als in sich selber. Und hier fand er eine größere Welt,

als sein Zeitgenosse bei den Völkern aller Länder entdeckt hatte. Auch Bach hatte in sich die tausendfältigen Erscheinungen des wirklichen und idealen Lebens aufgenommen; aber weil es ihm nicht auf das Sondertümliche dieser Erscheinungen ankam, sondern auf die Lebenswerte, die seine Persönlichkeit aus ihnen gewinnen konnte, befreite er sie von allem Äußerlichen und Zufälligen und erhielt und gab nur das Ewige. Darum ist sein Schaffen auch so losgelöst von den äußeren Verhältnissen des Komponisten. Wohl stand er im Amt, und aus den Forderungen seines Amtes entstand ein großer Teil seines Schaffens. Aber die äußeren Verhältnisse wurden so allenfalls Anlaß zu seinen Werken, diese aber blieben nicht durch jene bedingt oder beschränkt. In einem engen, vielfach bedrückten und verkümmerten Dasein schuf seine Seele die gewaltigsten, freiesten, erhabensten Tongebilde. Die Möglichkeit der Ausführung mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln, ja mit den Ausdrucksmitteln seiner Zeit, berührte ihn nicht, viel weniger noch irgendein äußerer Erfolg. Sein ganzes Leben ist so aufs Innere gewendet, daß er die Kleinheit und Vergänglichkeit des Äußeren gar nicht sieht. In diesem Inneren aber lebt das Dauernde, Unbeschränkte, Ewige.

Ja, das Ewige. Auch dieses Wort steht in Goethes inhaltschwerem Ausspruche. Auf diesem Ewigkeitsgehalt der Bachschen Musik beruht die in der ganzen Musikgeschichte alleinstehende Erscheinung, daß es ein Jahrhundert dauerte, bis der Menschheit die Ahnung von der gewaltigen Größe Bachs aufging, daß jetzt, mehr als anderthalb Jahrhunderte nach ihres Schöpfers Tode, seine Musik überhaupt erst anfängt Volksgut zu werden. Bachs Fall steht in der Musikgeschichte einzig da. Seine Zeit wollte ihn als Tonschöpfer nicht einmal unter die allerersten rechnen. Seine Werke waren in Kirche, Konzertsaal und Haus lange Zeit verstummt. Mozart und Beethoven schätzten ihn hoch ein, aber eine volle Bewertung war ihnen schon deshalb unmöglich, weil sie zu wenig von ihm kannten. Selbst die Bewunderung Mendelssohns und Schumanns, die soviel für die Wiederbelebung Bachs getan haben, erfaßte nicht die ganze Riesenerscheinung. Das deutsche Volksempfinden mußte erst wieder lebendig werden, bevor der ganze Bach verstanden werden konnte. Und wir dürfen es zuversichtlich aussprechen, daß das Verständnis Bachs und die Liebe zu ihm im gleichen Maße wachsen werden, wie das Gefühl für deutsche Art sich steigern wird. Das hat Richard Wagner, der überall den Spuren deutschen Lebens nachging, mit besonderem Nachdruck hervorgehoben: „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes."

Dieses Wort zeigt auch, wie weit wir noch heute von dem richtigen Ver-

hältnis zu Bach entfernt sind. Gewiß, es ist viel geschehen. Was der bescheidene Meister niemals denken durfte, ist Tatsache geworden: in stolzer Reihe stehen die sämtlichen Werke Johann Sebastians in der Prachtausgabe der Bachgesellschaft da. Zahlreiche kleinere Ausgaben bieten auch dem bescheiden Bemittelten die Möglichkeit, sich eine Auswahl der Werke zusammenzustellen. Philipp Spittas große, ja allzugroße Bachbiographie bietet alles, was zum Verständnis des Gewaltigen führen kann; zahlreiche kleinere Schriften mögen den Fachmann, der diese ganze Literatur übersieht, zu dem Glauben veranlassen, „ein einseitiger Bachkultus habe bereits zu viel getan". (Heinrich Adolf Köstlin in seiner „Geschichte der Musik", 5. Aufl. S. 330.) Welch ein Irrtum! Wie abgeschlossen ist doch immer noch die Gelehrtenstube vom Leben des Volkes. Denn für das Volk — den Begriff ohne jeden sozialen Beigeschmack als Gesamtheit der Deutschen genommen —, für den Musikliebhaber, wie er, ohne große Schulung, aber mit gutem Empfinden bei uns so häufig ist, ist im Gegenteil fast noch alles zu tun. Dem Volke aber muß diese innerlichste Verlebendigung seines Geistes zugänglich gemacht werden. Wohl wetteifern heute alle großen Chorvereinigungen, in ihren Konzerten Bachs Werke aufzuführen, und die Virtuosen schmücken ihre Programme fast grundsätzlich mit seinem Namen. Aber für die Kirche, deren Musik zu heben er als seine Lebensaufgabe erklärt hatte, sind seine Werke fast bedeutungslos geworden, und viel zu gering ist die Stellung, die Bachs Musik im Hause einnimmt. Weil in der Entstehungszeit dieser Werke deutscher Geist überhaupt nur noch im Hause und in der Familie lebte, weil ihr Entstehen nur durch ein weltabgekehrtes, in sich versenktes Dasein möglich war, offenbaren sie ihr Innerstes auch nur in der Stille. So gewaltig die öffentlichen Aufführungen Bachscher Werke wirken, ganz vermag nur der dieser Kunst nahe zu kommen, der in Einsamkeit um sie rang. Wagner, dessen ganzes Schaffen immer auf die Öffentlichkeit gerichtet war, hat, wie Wolzogen in seinen „Erinnerungen" anführt, auch hier die völlig anders geartete Natur Bachs erkannt: „Bach arbeitet nur für sich, denkt an kein Publikum; nur manchmal ist, als spielte er seiner Frau etwas vor: da ahnt man die neue Zeit; sie steckt schon ganz in ihm eingeschlossen."

Gewiß, Bach ist heute überall berühmt; nur mit einer gewissen Ehrfurcht wird sein Name ausgesprochen. Aber das alles hat, da dürfen wir uns keiner Täuschung hingeben, eine unglückliche Ähnlichkeit mit jener Berühmtheit Klopstocks, der der scharfblickende Lessing mit Recht ein „Mehrgelesen-sein" vorzog. Rühmt unsern Bach weniger, bleibt weniger in scheuer Ehrfurcht — fern von ihm stehen, sondern tretet getrost an ihn heran, lernt ihn kennen. Je mehr ihr ihn kennen lernt, umsomehr werdet ihr ihn lieben. Er hat so viel Liebe gegeben: Liebe zu Gott, zu seiner Kunst, zu seiner Familie, zu allen seinen Mitmenschen. Liebe gebührt auch ihm.

Ich sehe erstaunte Gesichter. Wir Bach lieben? Für Leute vom Fach

mag das gelten, für Historiker oder Theologen. Aber wir schlichten Musikfreunde, wir bescheidenen Spieler, wir Kinder einer andern, einer wenig kirchlichen Zeit?

Kleingläubige! Ihr hört die ungewohnten alten Namen: Präludien, Inventionen, Suiten, Allemanden, Sarabanden usw., und ahnt nicht, daß die ersteren Stimmungsbilder von unendlichem Reiz sind, lyrische Gedichte voll wonnigen Wohllauts, Balladen voll packenden Inhalts. Daß Inventionen köstliche Mosaike sind, wo ein Hüne, der sonst mit Titanenarmen Quadern zum Dome fügt, Steinchen an Steinchen reiht zu zierlichem Tand, dem es wahrlich nicht zum Schaden gereicht, daß er immer noch den Geist seines Schöpfers ahnen läßt. Und die Suiten, welch kostbare Stücke, die ganze „Welt" spiegelt sich in ihnen. „Dort geht es so pompös und vornehm zu, man sieht ordentlich die Reihe geputzter Leute, die von einer großen Treppe heruntersteigen" (Goethe zu Mendelssohn), hier schlingen holde Mädchen einen anmutigen Reigen, da süßes Liebesgeplauder jungen Eheglücks. Er sagt es euch ja selbst auf dem Titel „der Klavierübung", daß alles dies „denen Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertigt ist", und ihr dürft dem Alten immer glauben.

Aber die Fugen!! Gelehrte Rechenexempel, tönerne Mathematik, der wir schon auf der Schule Urfehde geschworen. — Ja, solcher Fugen gibt es übergenug, vielleicht sind die meisten derart. Aber die Sebastian Bachs? — Denke an Schlegels Wort, das die Architektur gefrorene Musik nennt, und kehre es um. Da ragen Säulen, stolz und schlank, hier eine, dort wieder eine, immer neue; hoch droben schwingen sich Bogen leicht und luftig hinüber, sie einen sich zum Dach. Und Rankenwerk wächst an den Säulen empor; hier ein duftiger Blumenkranz, dort lugt ein pausbackiger Engel hervor, hier schaut ein ernstes Heiligenbild streng dich an: ein Dom, einheitlich und klar gegliedert und doch so voll unerschöpfbarer Kleinkunst. — Das ist eine Fuge von Bach. — Oder eine andere. Es ist Sonntag nachmittag. Der große Meister sitzt am Flügel. Frau Anna Magdalena hat dort ihr Plätzchen, wo die Schweifung ihr gestattet, dem Gatten fast gegenüber zu sitzen und ihm frei in die großen Augen zu schauen. Was soll es heute geben? Ernst, würdig, gemessenen Ganges schreitet eine Melodie daher; das ist der „dominus Pfeifer", wie er sich selbst auf dem Widmungsblatt des Klavierbüchleins genannt hat, der Herr in diesem Hause der Musik. Nur wenige Schritte macht er allein, und schon eilt die zweite Stimme nach zum Geleite. Sein Blick sagt ihr: das bist du. Sie bleiben nicht lange allein; das gab es in den Familien der Bache nicht. Träumerisch, etwas verspielt schmiegt sich einer an; Philipp Emanuel weiß, daß er es ist. Jetzt aber stürmt es trotzig und wild aus der Tiefe herauf, höher und höher, — Friedemann, genialer Brausekopf, sieh zu, daß du nicht fällst. Und weich schmeichelt die Tochter sich ein, wohl noch eine der kleinsten und — nein, da nehmen wir lieber alle zusammen im Chore, vielleicht springt er

auch lachend auf — er hat ja der Kinder so viele, und der Finger nur zehne. — Auch das ist eine Fuge von Bach. —

Aber wie sie zu seinen Lebzeiten ihn eigentlich fast nur als unübertrefflichen Organisten kannten, so denkt ihr nur an den Kantor. Ihr denkt nicht daran, daß er der Freund eines musikfrohen Fürsten, daß er Kapellmeister, daß er vor allem auch Musiker im Hause war. Kantor! — Enge Kirchenwände, Schulstaub. Der Katholik denkt an den Protestanten, der Protestant von heute an den Bekenner starrster Orthodoxie. Hat er nicht die gewaltigste Messe geschaffen? Sind seine Gesänge nicht von einer Inbrunst der Gottesliebe, daß sie ein mystisches Sich-in-Gott-versenken bedeuten? Da hören die Schranken auf! Da ist das unbegrenzte Gebiet der Religiosität. So treu und fromm Bach seinem protestantischen Glauben anhing, für die konfessionellen Händel, für die dogmatischen Streitereien, unter denen damals Deutschland so schwer litt, hatte er keinen Sinn. Ihm lebten nur die positiven Kräfte des Religiösen. Eben darum wollte er von den Pietisten nichts wissen. Zur Verinnerlichung des religiösen Lebens, zur Befreiung vom Buchstaben brauchte er keine Sekte. Ihre Unfreudigkeit dem Leben gegenüber aber mußte ihn geradezu abstoßen.

Doch gesteht es nur, ihr seht den Mann mit der gewaltigen Perücke, und der Gedanke an Puderstaub, akademische Steifheit und gespreizte Geziertheit, an Lohensteinschen Schwulst und die Korrektheit des Versailler Hofschranzentums schreckt euch ab. Seiner Zeit mochte der Mann ja viel sein, aber uns, die wir so ganz anders fühlen, so ganz anders wollen, so ganz anders denken — was wird er uns sagen können?

Trug nicht auch Goethe, der junge, der Feuerkopf Goethe einen — Zopf?! Seht diesen Kantor an, wie er aus Hausmanns Bild noch jetzt in den Gesangssaal der Thomasschule blickt. Auf der kräftigen, breiten Gestalt ein wuchtiger Kopf. Hinter dieser mächtigen Stirn drängen sich die Gedanken. Zwischen den starken, kühn geschwungenen Augenbrauen liegt ein strenger, ja finsterer Zug. In ihm tobten dieselben Leidenschaften, die später den genialen Sohn ins Unglück stürzen sollten. Aber sein Wille hat sie gebändigt. Doch ist er darob kein Griesgram geworden, kein Mucker oder Pedant, auch kein weltflüchtiger Asket, noch ein strenger Bußprediger. Um die starke Nase schon, mehr noch um den vollippigen Mund spielt lächelnd der Humor. Und aus den Augen gar, großen dunklen Augen, die sicher zu Stunden Blitze schleudern oder in ihrer Tiefe die Überwelt ahnen lassen, in die sie zu schauen gewohnt sind, lacht hier Schalkerei und Liebenswürdigkeit. Was schiert der Zopf bei Goethe oder Schiller, die Glatze bei Bismarck! Wie diese ist jener Perückenträger ein echter, ein Vollblutmensch und ein deutscher Mann.

Ihn, den Menschen und Mann, seine Schicksale wollen wir zunächst kurz betrachten. Gerade bei Bach hindert ja die Unvertrautheit mit dem Menschen das Vertrautwerden mit dem Musiker. Heben wir die erste, das andere wird sich dann von selber einstellen.

„Ringsum in Thüringer Landen, in Städten und Städtchen wohnen wir Sippen, ein kernig Geschlecht, sangeskundig in Kirche und Haus", so hätte wohl ein jeder Bach dem fragenden Gaste rühmen können nach alter Germanen Sitte. In der Tat, an die altgermanische Sippe müssen wir denken, doppelt verwundert, auch in der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege, der alles Schöne und Edle in den Boden gestampft, einem weitverzweigten Geschlecht zu begegnen, das fest zusammenhält in bösen wie in guten Tagen, wo der eine hilfreich dem andern ist und alle sich bestreben, der Väter Tüchtigkeit in Leben und Kunst künftigen Geschlechtern ungemindert zu vererben.

Ein grunddeutsches Geschlecht. Es tut einem ordentlich wohl, daß die Forschung die frühere Annahme, es sei aus Ungarn eingewandert, als nicht stichhaltig erwiesen hat. Denn der Veit Bach, auf den die Hausüberlieferung zurückgeht, der am Ende des 16. Jahrhunderts aus Preßburg nach Wechmar bei Gotha einwanderte, war ein Wiederkehrender, den Heimweh und die Unmöglichkeit, seinem Glauben treulich zu folgen, wieder nach dem schönen Thüringerland zurückführten. Daß hier schon vor der Reformation Bache als Bauern, Handwerker und — Musikanten gehaust, ist auch nachgewiesen. Dieser Veit Bach, erzählt die Familienchronik, „hatte sein meistes Vergnügen an einem Cythringen (einer kleinen Gitarre), welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielet. Es muß doch hübsch zusammengeklungen haben! Wiewohl er doch dabei den Takt sich hat imprimieren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen."

Diese Nachkommen bilden ein Musikergeschlecht, wie es die ganze Musikgeschichte, die doch oft von Vererbung zu reden hat, nicht wieder kennt. Über fünfzig treffliche Musiker werden aus ihm uns genannt, von den Musikanten zu schweigen, deren Namen die Geschichte nicht aufbewahrt. Es heißt die Geschichte der deutschen Musik in dieser Zeit schreiben, — Spittas Buch beweist es — will man die Verdienste der Bache schildern. Und ein grunddeutsches Musikergeschlecht. Keiner von ihnen hat die Wallfahrt über die Alpen angetreten nach dem gelobten Lande der Musik, so wenig sie sich gegen die Lehren des Auslandes verschlossen. Aber daheim eigneten sie sich alles an, gewannen sie mühsam das in eigener Art, was sie drunten im Süden leicht, aber fremd sich hätten erwerben können. Und ein kerngesundes Geschlecht. Seiner urwüchsigen Art, die aus dem Nährboden der Heimat immer neue Kraft gewann, konnte selbst die entsetzliche Zeit des Dreißigjährigen Kriegs nicht anhaben. In diesen Jahren, als alles erst verwilderte, dann völlig verdorrte, als auch in der Musik nur wenige der alten Meister aus früheren Tagen schöpferische Kraft besaßen, trieb dieser Baum zwei der kräftigsten Schosse. Und ein helläugiges, rotwangiges Geschlecht. Geistliche und weltliche Musik, Gottesdienst und Menschenfreude haben sie immer gleicherweise gepflegt, in getrennten Bahnen und Familien, bis endlich in

ihrem größten, unserm Johann Sebastian, beides sich vereinigte. Aber wie die Kantoren keine Stubenhocker und weltfeindlichen Mucker waren, so verfielen die Stadtpfeifer nicht der Liederlichkeit, dem Erbstück der alten Fahrenden, das auch die „zunftmäßig" und bürgerlich gewordenen nicht leicht los wurden.

Schon in Veit Bachs Söhnen zeigt sich das gesteigerte musikalische Vermögen. Lips widmete sich mehr der kirchlichen Richtung und wurde Begründer der Meiningenschen Linie. Bekannter ist Hans, einer der beliebtesten Tanzmeister seiner Tage, den man sich seines prächtigen Spiels und seiner komischen Einfälle wegen nach „Gotha, Arnstadt, Erfurt, Eisenach, Schmalkalden und Suhl verschrieb, um denen dasigen Stadt-Musicis zu helfen". Unter Hansens zahlreichen Kindern treten drei Söhne bedeutsam hervor. Johann, der ältere, wurde der Stammvater des Erfurter Geschlechts, das der Stadt auf so lange Zeit so viele Organisten und Stadtmusiker geliefert hat, daß die letzteren noch zu einer Zeit „die Bache" hießen, als kein Träger dieses Namens mehr in der Stadt lebte. Der jüngere Heinrich widmete sich in Arnstadt durchaus der kirchlichen Tonkunst, der er in seinen beiden Söhnen, Michael (1648—94) und dem noch weit bedeutenderen Christoph (1643—1703), zwei der größten Vertreter vor unserem Sebastian gegeben. Der mittlere Sohn Hansens endlich, Christoph (der Ältere, zum Unterschied von dem eben genannten großen Tonsetzer), widmete sich ebenso ausschließlich der weltlichen Muse. Er ist Johann Sebastians Großvater. Der Vater Ambrosius (1645—95) war trefflicher Stadtmusikus erst in Erfurt, hernach in Eisenach, wo ihm von seiner Gattin Elisabeth Lämmerhirt am 21. März 1685 als jüngstes von acht Kindern Johann Sebastian geboren wurde, in dem alle Kraft, die der zweihundert Jahre alte Baum in sich gesogen, zur herrlichsten Entfaltung gelangen sollte.

Eisenach! Mitten im Herzen der deutschen Lande gelegen, inmitten blumiger Matten und fruchtschwerer Felder, Herdengeläute und Kirchenglockenklang aus stattlichen Dörfern. Und verschwiegene Täler mit lustigen Bächen und waldigen Höhen. Wald, deutscher Wald; wo das Reh träumt und die Lichter spielen. Vogelsang und Baumesrauschen. — Eisenach! droben die Wartburg, wo einst Sänger um den Preis gestritten, wo die heilige Elisabeth liebte und litt, wo Luther die deutsche Bibel schuf. — Eisenach! Land der Sage, wo der treue Eckart schaltet, Frau Holle haust und im Hörselberg Frau Venus lockt, die Schönheit der alten Welt.

Ja, die Heimat gab ihm viel, und die gesunde Mutter, der Vater halfen ihm ihre Schätze heben. Er war der rechte dazu, Meister Ambrosius. Die Geschichte weiß wohl nicht viel von ihm, aber sein Bild sagt es uns, das wir im Musikzimmer der Berliner Bibliothek besitzen. Wer, wie er, der Zeit ins Gesicht schlug, Staatskleid, Perücke und modisches Gesicht verschmähte, wer so frei sich die Luft um die Locken und die nur lose verhüllte Brust wehen

ließ, der war der Rechte. Und daß der treffliche Musikus die Anlagen sorgsam hegte, die er früh im Sohne entdeckte, brauchen wir nicht erst zu sagen. Von ihm lernte Sebastian das Geigenspiel. Dann lebte noch ein Bach im Städtchen, der große Christoph, der gewaltige Tonschöpfer, den die Zeit nicht verstand, dessen Größe sie aber ahnte, ein einsamer Künstler, der nur seiner Kunst nachhing.

Aber das Leben nahm ihm viel. Kurz nacheinander, am 3. Mai 1694 und am 31. Januar des nächsten Jahres wurden Mutter und Vater begraben. Die Waise nahm ein älterer Bruder Johann Christoph, der in Ohrdruf als Organist wirkte, zu sich ins Haus, wo er in echt Bachischer Weise für den jüngeren nach bestem Vermögen sorgte. Sebastian wurde Schüler im Lyzeum, wo neben den Schulfächern Religionslehre und Chorgesang eifrig gepflegt wurden; der Bruder gab ihm den Unterricht im Klavierspiel. Daß der Ältere nicht ahnte, welchen Genius er unterwies, dürfen wir ihm nicht verargen. Der musikhungrige Knabe, der langweiligen Übungen müde, suchte sich andere Nahrung. Ein Notenbuch barg sie, das der Ältere sich geschrieben, als er zu des berühmten Pachelbel Füßen gesessen. Aber der hielt den Bruder noch nicht reif dafür. Da schlich sich denn das Kind des Nachts heran, holte das kostbare Heft durch das Gitter aus dem Kasten heraus und schrieb es heimlich beim Mondenschein ab. Nicht umsonst ist er in späteren Jahren blind geworden. Aber der Bruder war hart genug, ihm das mühsam geschaffene Manuskript wieder abzunehmen.

So begreift man, daß es den Knaben hinausverlangte, umsomehr als des Bruders Heim sich mit eigenen Kindern füllte. Da wollte es eine günstige Fügung, deren Walten über Bachs Entwicklungsgang wir noch öfter sehen werden, daß im berühmten und gut besoldeten Mettenchor der Michaelisschule zu Lüneburg eine Stelle für einen Sopranisten frei ward. Der Fünfzehnjährige wanderte hin, gewann den Platz dank seiner prächtigen Stimme, war aber auch, nachdem er sie durch den Stimmwechsel verloren, gut zu verwerten. Lüneburg war der beste Ort für den Jüngling, der sich nun ganz seiner Kunst widmete. Hier lernte er im trefflichen Chore die Schätze der Kirchenmusik gründlich kennen und fand in Georg Böhm (1661—1733) einen bedeutenden Lehrer für Orgel- und Klavierspiel. Darüber hinaus war Böhm ein hervorragender Komponist für Klavier, und seine 1903 wieder aufgefundenen Kantaten bezeugen den bedeutenden Einfluß, den er auf seinen genialen Schüler gewann. Dann aber lag Lüneburg nahe Hamburg und Celle. Und das erstere war damals ein Brennpunkt des musikalischen Lebens in Deutschland. Hier erlebte die deutsche Oper unter Richard Keiser eine erste Blüte, hier waltete der berühmte Organist Johann Adam Reinken, zu dem es den Kirchenmusiker noch mehr zog. In Celle aber war die treffliche herzogliche Kapelle, Franzosen zumeist, die ihre feinen und scharf pointierenden Meister Coupérin, Marchand, Nivers, Grigny u. a. eifrig pflegten. Und Bach

lernte immer mehr, als aus stummen Partituren, schulfuchsigem Regelkram und grauer Theorie durch eigenes Mitmachen und vom lebendigen Beispiel tüchtiger Menschen. So war er ein eifriger Fußgänger nach den beiden Orten und nahm mit lebendiger Seele auf, was er da hörte. Orgel und Klavier fanden jetzt, auf Kosten des Schlafs sogar, eifrige Pflege; die Geige wurde nicht vernachlässigt.

Sie verschaffte ihm auch die erste Stellung, als er achtzehnjährig die Schule verließ. 1703 wurde er Violinist in der Kapelle des Prinzen Ernst von Weimar, aber noch im gleichen Jahr nahm er die für damalige Verhältnisse sehr günstige Organistenstelle an der neuen Kirche zu Arnstadt an. Eine prächtige Orgel und freie Zeit zum eigenen Schaffen. Da entstand denn vielerlei: eine Kantate, Fugen, die gleich etlichen Klavierwerken den Einfluß des damaligen Leipziger Thomaskantors Johann Kuhnau verraten. Daß ein Stückchen Programmusik unter diesen Werken ist, ein allerdings mehr scherzhaftes „Capriccio über die Abreise seines sehr geliebten Bruders", sei für jene Ästhetiker angeführt, die bei Beurteilungen solcher Fragen weniger ihren Geschmack, als die Geschichte zu Rate ziehen.

Aber bald war es ihm im kleinen Arnstadt zu eng. Alles ja ganz brav und wert, aber klein, entsetzlich klein. Er sehnte sich nach Umgang mit Großen. Und das unbestimmte Sehnen gewann Gestalt: Buxtehude wollte er hören, den stimmungsgewaltigen Maler auf der Orgel. Und er sparte und sparte, und endlich nach zwei Jahren reichte es, — er erbat sich auf vier Wochen Urlaub vom Konsistorium und wanderte im Herbst zu Fuß die sechzig Meilen nach Lübeck, „umb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen".

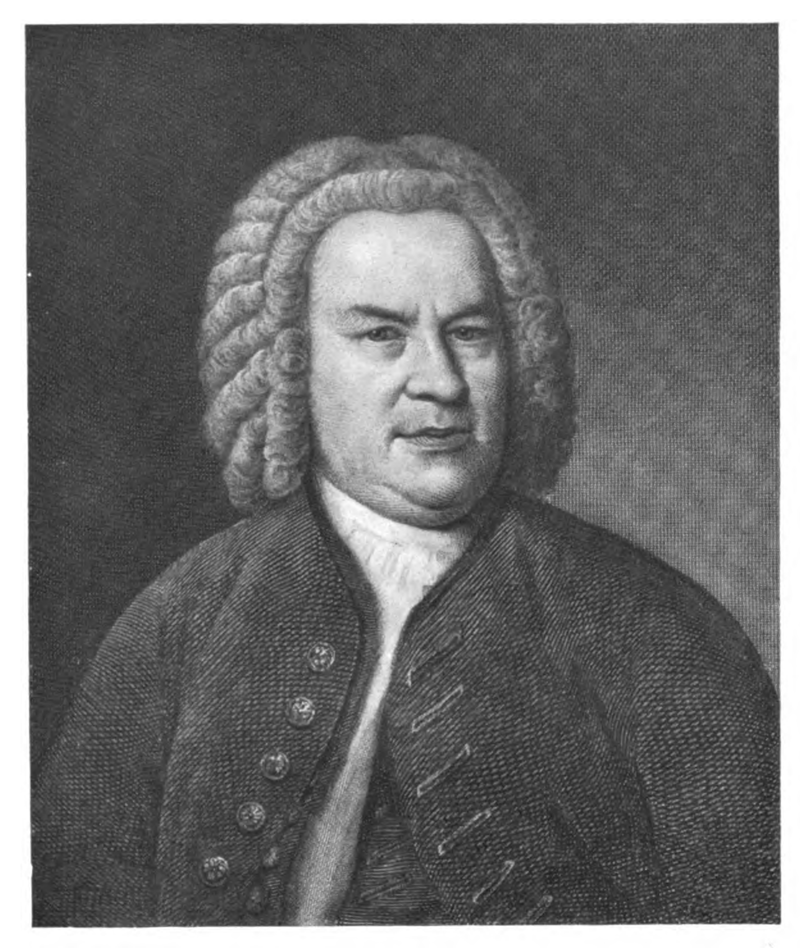
Was waren vier Wochen für den lernbegierigen Jünger! Vier Monate blieb er, und er wäre vielleicht für immer geblieben, denn der große Däne wollte Bach sein Amt abtreten, wenn dieser mit dem Amt die Tochter nähme. Die Verbindung zwischen Amt und Jungfer Buxtehudes Hand war aber schon so ehrwürdig alt, daß Bach wieder von dannen ging, Arnstadt zu. Dort zog ihn am 21. Februar 1706 das Konsistorium zur Verantwortung wegen seines Fernbleibens. Man benutzte die Gelegenheit, auch andere Beschwerden anzubringen. So wurde ihm vorgehalten: „Daß er bisher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Töne mit eingemischet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden ... Nechstdeme sey gar befremdlich, daß bißher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er gewessen, weile mit den Schülern er nicht comportiren wolle. Dahero er sich zu erclähren, ob er sowohl Figural als Choral mit den Schülern spielen wolle ... Da er's nicht thuen wolle, solle er's nur categorice von sich sagen, damit andere gestalt gemachet und jemand der diesses thäte, bestellet werden könne."

Es war nicht so bös gemeint, wie es sich anhört. Ein guter Schulmeister ist Bach allerdings zeitlebens nicht geworden, und ebensolang hat er auch hoher Obrigkeit gegenüber ein gehörig Stück Eigensinn bewahrt. So verantwortete

er sich jetzt auch nicht innerhalb der gestellten acht Tage, wessen sich das hohe Konsistorium erst im November zu erinnern schien, wo die Anfrage wiederholt wurde. Wohl nur, weil man ihm jetzt ferner vorstellen wollte, „auß was Macht er ohnlängst die frembde Jungfer auf das Cohr biethen und musiciren lassen?" Die genaue Antwort erhielten die Herren erst am 17. Oktober 1707, als sich Johann Sebastian mit seiner Base Maria Barbara Bach vermählte. Das geschah aber in Mühlhausen, wo Bach im Juli dieses Jahres einen weiteren Wirkungskreis gefunden hatte. Seine Kompositionen aus dieser Zeit zeigen ihn auch als Künstler auf eigenen Füßen; auch Buxtehudes Einfluß ist überwunden. Mühlhausen hatte sich bislang eines großen Rufes als Kirchenmusikstadt zu erfreuen gehabt, aber jetzt entstanden Streitigkeiten zwischen den Orthodoxen und den Pietisten. Bach sah den „Endzweck seines Lebens", „eine wohlzufassende Kirchenmusik zu Gottes Ehren", gefährdet und nahm deshalb einen Ruf an, der wieder zur rechten Zeit im Sommer 1708 an ihn ergangen war, nach Weimar.

Weimar! Zum erstenmal erwies sich die kleine thüringische Residenz als des Preises wert vor vielen größeren Städten Deutschlands. Neun Jahre hat Bach hier geweilt, die schönste Zeit seines Lebens. Hier fand er einen bedeutenden Wirkungskreis, Umgang mit hervorragenden Männern, am Hofe verständige Gönner, beim Volke künstlerischen Geist — und alles frei von der Verwälschung, die sonst unser Vaterland verwüstete. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spiel feuerte ihn an, alles mögliche in der Orgelkunst zu versuchen. Hier hat er auch die meisten seiner Orgelstücke gesetzt," erzählt sein Sohn. Damals wurde Bach zu dem glänzenden unvergleichlichen Virtuosen auf seinem Instrument, als den ihn seine Zeit, die den Komponisten nicht verstand, wohl zu schätzen wußte. Unermüdlich in der Verarbeitung alles dessen, was von außen an ihn herantrat, bildete er immer gewaltiger seinen eigenen Stil, der abgebrauchten Formen Frische gab, der dem Kleinsten den Stempel der Größe aufdrückte. Am größten aber ist er da, wo sein Spiel aus dem Gesang der Gemeinde, dem Choral herauswächst, dessen Formen er so gewaltig dehnte, in den er eine solche Ausdruckswelt hineingoß, daß das rein Instrumentale die künstlerischen Absichten nicht mehr fassen konnte, die Menschenstimme hinzutreten mußte, im Choralchor, in der Kantate, deren größte Form Bach im Geiste seiner Zeit, aber auch im Geist der darüber hinauswachsenden Kirche sicher gestaltete.

Der Virtuose Bach machte manche Konzertreisen und gewann aller Orten Ruhm und Bewunderung. Am höchsten stieg diese an jenem Septembertage 1717, als er zu Dresden mit dem gefeierten Franzosen Jean Louis Marchand in Wettbewerb trat. Der Franzose zog es vor, vor seinem Gegner zu fliehen, der auch der Folie nicht bedurfte, um einen Triumph zu feiern, der einen Sieg der deutschen Kunst bedeutete und als solcher empfunden wurde, nicht zum wenigsten von den französisch parlierenden Herren und Damen des Hofes,



Johann Sebastian Bach

die fühlen mochten, daß ihre Zeit um war. Ohne äußere Auszeichnung verließ Bach den Kampfplatz.

Wohl gierte er nach solchen Auszeichnungen nicht, aber seine gerade Natur empörte sich, wenn ungerechterweise Verdienst zum Besten von Günstlingen zurückgesetzt ward. Und das mußte er in Weimar erfahren, wo er, der seit Jahren für den alten Drese das Kapellmeisteramt versehen hatte, nach dem Tode des Inhabers vor dessen völlig verdienstlosem Sohne zurücktreten mußte. Das verleidete ihm seine Stelle so, daß er noch im November 1717 Weimar verließ, um des jungen Fürsten Leopold von Anhalt-Köthen Kapellmeister zu werden. Was Jahrhunderte nicht gesehen, das erlebte diese Zeit des Zeremoniells und der Etikette: Fürst und Künstler als innige Freunde durch die gemeinsame Liebe zur Musik. Hier im kleinen Köthen hatte Bach keine Orgel, keinen Kirchendienst, — das Musikzimmer des Fürsten war sein Wirkungsfeld und daneben seine Stube daheim. Das ist die Zeit der Kammermusik, der vielen Schöpfungen für Klavier, für Violine allein. Denn auch hier wagte Bach das Unerhörte, die technischen Möglichkeiten so auszunutzen, daß er Solowerke für die Geige schreiben konnte. Und noch heute stehen wir bei dem Vollklang der Ciacona, ihrem blühenden Gestaltenreichtum staunend wie vor einer elementaren Erscheinung. Die Steigerung der Technik ist überhaupt eine wichtige Seite in Bachs Schaffen; zumeist kam sie dem Klavier zugute, wie er ja auch das Instrument selbst zu verbessern strebte.

In Köthen traf ihn aber auch ein schwerer Verlust. Als er im Juli 1720 von einer gemeinsam mit dem Fürsten unternommenen Reise aus Karlsbad zurückkehrte, traf er sein Haus ohne Frau, seine Kinder ohne Mutter. So aufrichtig er die Tote betrauerte, das Familienleben konnte auch dieser Bach nicht entbehren. Am 3. Dezember 1721 schritt er zur zweiten Heirat mit eben jener Anna Magdalena, von deren inniger Anteilnahme an des Gatten Schaffen das „Klavierbüchlein" so beredt spricht. Sie war ihm treue Gefährtin und emsige Helferin in allem, auch in der Musik, wo sie, eine fürstlich köthensche Hofsängerin, des Gatten treueste Kopistin war. Acht Tage später heiratete der Fürst. Die Prinzessin liebte die Musik nicht, damit erkaltete auch des Fürsten Teilnahme. Und jetzt brach die alte, durch den Beruf zurückgedrängte Liebe mit aller Wucht hervor: Orgel und Kirchenmusik. Und im November 1722 war jener denkwürdige Augenblick in Hamburg, wo nach Bachs Vortrag der fast hundertjährige Reinken den Spieler umarmte: „Ich dachte, diese Kunst sei ausgestorben. Nun ich sehe, daß sie in Ihnen noch lebt, will ich mit Freuden heimgehen." Wenige Tage später ist er gestorben. Bach aber hatte mit dem Kusse ihres letzten Vertreters gleichsam das Erbe der musikalischen Vergangenheit überkommen. Die Reform der protestantischen Kirchenmusik stand als nächste, als höchste Aufgabe vor ihm.

Die Hamburger allerdings, an deren Jakobikirche er zu kommen trachtete, gaben ihm die Gelegenheit zur Erfüllung dieser Aufgabe nicht. Sie über-

trugen die Stelle einem bedeutungslosen Musikus, der versprochen hatte, für den Fall seiner Ernennung — 4000 Mark in die Kirchenkasse zu zahlen. Aber das Jahr 1723 brachte die Berufung an das Kantorat der Thomasschule zu Leipzig. Allerdings hatte der Rat erst an ihn gedacht, „da man die Besten nicht hatte haben können, und die Mittleren zu nehmen" sich entschloß. Bach zögerte, entschied sich aber doch, um seinen Kindern eine bessere Erziehung geben zu können. Und dann war doch die Thomana die berühmteste Schule Leipzigs, eine der ältesten Pflegestätten der Musik in Deutschland überhaupt. Die Amtsgeschäfte forderten wohl einen ganzen Mann, aber Bach war ja ein solcher und fühlte sich nie überladen. Endlich belief sich, wie er selbst schreibt: „seine station etwa auf 700 Taler und wenn es etwas mehrere als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Luft, so fallen hingegen solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Taler Einbuße gehabt."

In dieser Stellung hat Bach die letzten 27 Jahre seines Lebens gewirkt. Äußerlich ein bescheidenes Kantordasein. Ruhig kann man es allerdings gerade nicht nennen, denn es war, wie er klagt, in Leipzig „eine wunderliche und der Musik wenig ergebene Obrigkeit, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß". Ja, er dachte sogar zuweilen daran, „mit des Höchsten Beistand seine Fortune anderweitig zu suchen". So weit ist es nun troß aller Streitereien mit Rektoren und Rat nicht gekommen. — An äußeren Ehrungen hat er ja manche erfahren. 1736 bekam er vom sächsischen Hofe den Titel „Kompositeur bei der Hofkapelle", wodurch er auch gesellschaftlich in seinen Kämpfen um die Rechte seiner Stellung, die er sich in nichts verkümmern ließ, gestärkt wurde. Ein Jahrzehnt später, am 7. Mai 1747, huldigte auch Preußens größter König dem größten künstlerischen Genie seiner Zeit. Ein eigenes Bild, als Friedrich hinter dem Stuhl des alten Kantors, der im Reiserock ans Klavier hatte sitzen müssen, stand und staunend einmal über das andere „Nur ein Bach! nur ein Bach!" rief. Sonst zog sich der Meister mit den Jahren immer mehr vom öffentlichen Musikleben zurück.

Auch in seiner Familie erlebte er neben viel Freude reichlich Leid. Im Oktober 1730 kann er von seinen Kindern freudig schreiben: „Insgesamt sind sie geborene Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formieren kann." Die gute Entwicklung seines Philipp Emanuel erlebte er noch und auch den glücklichen Ehebund seiner ältesten Tochter. Aber von den zwanzig Kindern, die ihm seine beiden Frauen schenkten, sah er die Hälfte sterben und, was ihn noch mehr schmerzte, er sah, wie seinen Liebling Friedemann die bösen Leidenschaften zerrütteten, wie überhaupt seinem Geschlechte in der Fremde die alte Kraft verloren ging, die es auf dem Nährboden der Heimat besessen.

Der Alte aber wuchs immer mehr als Künstler und Mensch. Hoch ragt er über alle, von vielen beneidet und angefeindet, von vielen geehrt und

bewundert, von keinem völlig verstanden, ja kaum in seiner vollen Größe geahnt. Er aber hat seine Kunst; er schafft, unbekümmert um alles Drumherum, immer Herrlicheres, Größeres, Gewaltigeres. Eine staunenswerte Fruchtbarkeit bleibt ihm bis auf die letzten Tage. Und der Körper gehorcht dem Willen, die Augen nur können nicht mehr. Menschenhand kann da nicht helfen; infolge der Operation erblindet er völlig, und die vielen Arzneien untergraben rasch seinen Körper. In irdische Trübsal versenkt, aber in sicherer Zuversicht auf den Himmel diktiert er dem Schwiegersohn sein letztes Lied in die Feder: „Wenn wir in höchsten Nöten sein." Da, ein Wunder, öffnen sich nochmals die Augen; zum Abschied noch einmal sieht er die lieben Seinen, die schöne Welt. Am Dienstag den 28. Juli 1750 in der neunten Abendstunde ist er gestorben.

Die Welt ahnte nicht, was sie verloren. Kein Stein, kein Kreuz schmückt sein Grab; vor wenigen Jahren erst wurden die irdischen Überreste des Meisters gefunden. Man war im Grunde froh, daß man ihn los war: „man wolle einen Kantor, keinen Kapellmeister," hieß es in der Ratssitzung wenige Tage nach seinem Tode.

Und so beließ man Bachs Witwe in größter Bedrängnis, bis sie zwei Jahre später als Almosenfrau starb. Sein Sohn Friedemann verschleuderte die Manuskripte, die ihm bei der Teilung zugefallen; aus Beethovens Briefen wissen wir, daß man 1801 für dessen völliger Verarmung anheim gefallene Tochter Regina eine Sammlung veranstaltete, die nur geringen Erfolg brachte.

Aber auch Bachs Schaffen geriet in Vergessenheit. In seiner Jugend kannte Beethoven davon nur das „wohltemperierte Klavier". Später allerdings wurden ihm des „Vaters der Harmonie" Werke zur Bibel. Seit Beethoven, durch Mendelssohns, Schumanns, Robert Franz', Liszts Tätigkeit ist Bach immer mehr als Grundpfeiler unserer Musik erkannt worden. —

„Nicht Bach, Meer sollte er heißen," rief Beethoven aus. Einem Meer vergleichbar ist die Arbeit seines Lebens. Wer vermag des Meeres Grenzen zu ermessen, seine Tiefe zu ergründen. Staunend stehst du in heiligem Grauen vor dieser Größe, die dir doch Liebe erweckt.

Und Bachs geschichtliche Bedeutung: Er ragt, ein riesenhafter Markstein zwischen zwei Zeiten. Was die Musik vor ihm geschaffen, das läuft in ihm zusammen, findet in ihm die höchste Vollendung. Und was seither geschaffen worden? Da hat bereits Tieck die Losung gefunden, „daß in dem Genius des wundervollen Bach schon alle Folgezeit der entwickelten Musik ruhte". Denn wohl steht er mit den Füßen auf der Erde, ist der Zeit untertan in Kleinem und Äußerlichem, sein Haupt aber ragt himmelhoch in die Sphären der Ewigkeit, wo es kein Vergehen gibt und kein Werden, sondern nur ein unvergängliches Sein!

II. Die Werke

Es kann sich hier nur um eine gedrängte Übersicht über das gewaltige Gesamtschaffen Bachs handeln; eine eingehendere Würdigung der einzelnen Werke ist um so mehr ausgeschlossen, als des alten Kirnberger Wort: „Wer eine Fuge von Bach kennt, kennt wirklich nur eine" sich auf alle Gattungen ausdehnen läßt, in denen Bach geschaffen hat, also das ganze Gebiet der Musik mit Ausnahme der Oper. Das ist eben das Erstaunliche an Bachs Schaffen, daß, so charakteristisch und durchaus persönlich seine Tonsprache ist, sie doch immer wieder neu wirkt. Es ist das volle Gegenteil von der übrigen älteren Musik, die gerade durch ihre Gleichartigkeit ermüdet, und es zeugt von der unbegrenzten Kraft und Fülle des Empfindungslebens und des Ausdrucksvermögens unseres Meisters. Denn ein Mehrer der Kunstformen im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist Bach nicht gewesen. Er hat eigentlich nur in den bereits ausgebildeten Formen gearbeitet, hat sie aber in ungeahnter Weise gedehnt und gesteigert, so daß sie auch für seine gewaltigsten Gedanken ausreichten. Wenn er übrigens alle Formen in kaum vergleichlicher Weise beherrschte, so fühlte er sich auch als Herrscher über sie, der ohne Bedenken dort änderte, wo es der Empfindungsgehalt ihm zu gebieten schien. Denn Wahrheit des Ausdrucks war ihm oberstes Gebot. Freilich fehlen auch in Bachs Schaffen jene Werke nicht ganz, denen gegenüber wir Heutigen das Gefühl haben, sie seien Verstandesarbeit oder mehr Formspielerei. Die Fälle sind selten und haben zum Teil einen pädagogischen Grund; zumeist liegt die Schuld bei unserem Unverstehen. Denn in der Bachschen Musik lebt noch stark jene Spielfreudigkeit und -seligkeit, der wir auch bei Schubert begegnen. Sie hat nichts zu tun mit Virtuosentum, sondern entspringt einem durchaus berechtigten Frohgefühl des Könnens, des weiteren jener Lust am Klingen und Singen, die uns bei sorgenfreiem Wandern so leicht ergreift und sich lieber in wortlosem Hinträllern, als in einem fertig gestalteten Liede gefällt. Unserer heutigen Musik fehlt leider gerade diese Eigenschaft vollkommen, obwohl die modernen Kompositionen oft genug endlos sind und an Schwierigkeiten alles Erdenkliche auftürmen. Es ist aber etwas ganz anderes, ob ein Kunstreiter im Zirkus ein besonders schweres Stück ausführt, oder ob ein freier Bursch im Kraftüberschwang sich in einem halsbrecherischen Ritte austobt. Hier ist Gesundheit, während dort eher krankhafte Sensationssucht mitwirkt.

Die Bachschen Werke lassen sich am natürlichsten in Instrumental- und Vokalkompositionen einteilen, obwohl der Übergänge viele sind. Bach hat z. B. manche Instrumentalwerke später in solche für Gesang umgearbeitet und umgekehrt.

Bach ist, der seltenere Fall in seiner Zeit, von der Instrumentalmusik ausgegangen. Zum großen Vokalkomponisten ist er erst geworden, als er

längst ein berühmter Orgelmeister und Kammermusiker war. Zumal die eigentliche Chorkomposition erhielt erst in der Leipziger Zeit das Übergewicht, während die Weimarer Kantaten (1714—1717) den Schwerpunkt in den Sologesängen haben. Doch ist festzuhalten, daß Bachs Veranlagung sich schon in frühester Zeit als besonders vielseitig erwies. Es ist mehr der äußere Lebensgang, der diese Verteilung der Arbeit herbeiführte, als innere Notwendigkeit. In Arnstadt, Mühlhausen und Weimar wirkte er als Organist und Geiger, in Köthen war die Kammermusik das Arbeitsfeld des Kapellmeisters, und erst in Leipzig kam er in die Stellung, in der er die als Lebensberuf erkannte Aufgabe der Reform der evangelischen Kirchenmusik mit allen Kräften anstreben konnte.

Zu Bachs Zeit war die Orgel gewissermaßen das Universalinstrument geworden. Von jeher in der Kirche heimisch und mit der vornehmsten Musikübung aufs innigste verbunden, bot sie in ihrem riesigen Tonumfang, in der Möglichkeit der Klangfärbung bei der gegen früher außerordentlich gesteigerten Spielfähigkeit dem Musiker ein unvergleichliches Ausdrucksmittel. Darum hatte auch die ja eigentlich außerhalb der Kirche entstandene Instrumentalmusik, sobald sie sich kunstmäßig entwickelte, der Orgel mit besonderer Liebe sich zugewendet, und es war gelungen, den eigentlich unkirchlichen Formen der Fuge, Phantasie usw. in der Kirche Heimatrecht zu erwerben. Die Vorliebe für die Orgel erklärt sich auch leicht daraus, daß der einzelne Musiker für sein subjektives Musizieren kein geeigneteres Mittel finden konnte. Zwar widerstrebte das Instrument einer unmittelbaren Ausdrucksübertragung, aber da vermochten auch die damaligen Klaviere nicht mehr zu geben. Das Klavichord freilich besaß die Fähigkeit der Schwellung und Schattierung des Tones, war aber sonst zu klein und nichtig; das Klavizimbel erlaubte auch nur durch den Übergang auf die andere Klaviatur oder Registerzüge einen Wechsel der Tonstärke. Im übrigen ist es wichtig, daß das Klavizimbel sehr oft zwei Tastenreihen und Pedal hatte, also leicht die Orgelmusik übernehmen konnte, während wir heute gezwungen sind z. B. die von Bach für ein Klavier geschriebene „Aria mit 30 Veränderungen" auf zwei Klavieren vortragen zu lassen (bearbeitet u. a. von Rheinberger und Reger). Übrigens hat Bach selbst an der Verbesserung des Klaviers gearbeitet, einmal durch Unterstützung der Versuche Silbermanns in der Hammertechnik, dann auch durch die eigene Erfindung eines Lautenklavizimbels (1740), bei dem zu zwei Darmsaitenchören ein dritter um eine Oktave höherer von Messingsaiten kam, die gedämpft werden konnten.

Immerhin so hoch Bach die Orgel stand, bleibt es doch verkehrt, sie in der Art Spittas als beherrschende Kraft von Bachs gesamtem Kunstschaffen anzusehen. Das wird nicht nur durch die Fülle der „orgelfreien" Werke widerlegt, sondern mehr noch durch die Tatsache, daß die Ausnutzung der Fähigkeiten der Orgel nicht als Hauptzweck der Bachschen Werke erscheint, daß er

sich ebenso niemals durch diese Fähigkeiten binden läßt. Es kann nicht genug hervorgehoben werden, daß Bach — und darin trennt ihn eine Welt von seinen sogenannten „Vorbereitern" — immer Ausdrucksmusiker ist. Es kam ihm in seinen Werken immer darauf an, einen Vorgang seines Seelenlebens auszusprechen; die Instrumente — die Orgel und die Menschenstimmen nicht ausgenommen — waren ihm immer nur Instrumente, also Mittel zum Zweck. Die meist ausführlichen Titel der Werke sagen uns das bereits. Als Absicht wird nie das virtuose Element betont, sondern die Erkenntnis des Wesens der Komposition, eine „cantable Art" im Spielen (Inventionen), die „Gemütsergötzung" (der Klavierübung I. Teil). Ebensowenig hat der Spieler Bach den Nachdruck aufs Virtuosenhafte verlegt, ein so großer Könner er gewesen ist. Das bezeugt schon der alte Musikhistoriker Forkel mit den Worten: „Bei Ausführung seiner eigenen Werke nahm er das Tempo gewöhnlich sehr lebhaft, wußte aber außer dieser Lebhaftigkeit noch so viel Mannigfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, daß jedes Stück unter seinen Händen gleichsam wie eine Rede sprach."

Von den übrigen Instrumenten liebte Bach vor allem die Violine; er war ja selber Konzertmeister gewesen. Auch die Bratsche soll er gern gespielt haben. Die Gattung hat er durch die Erfindung einer Viola pomposa bereichert. Außerordentlich reich ist Bachs Orchester. Die Besetzung ist allerdings niemals gleichzeitig auffallend stark; vielmehr nutzt Bach die Instrumente wie die Farben zu einem Bilde je nach der Stimmung des zu schaffenden Werkes. Da aber gebraucht er noch den ganzen Reichtum an älteren Instrumenten, z. B. Quer-, Schnabel- und kleine Flöten, die verschiedensten Violininstrumente, Laute, Glockenspiel, Oboe d'amore, Zinken, Pauken, Oboen, Fagotte, Hörner, Posaunen in mehrfacher Teilung, Orgel und Klavier. Wenn bei heutigen Aufführungen der Bachschen Werke das Orchester manchmal eintönig wirkt, so muß man bedenken, daß die vielfachen leichten Abschattierungen in der Originalbesetzung durch die Vereinheitlichung unseres Orchesters verloren gehen. —

Die fruchtbarste Zeit für seine Orgelkomposition war Bachs Aufenthalt in Weimar. In der kleinen Ilmresidenz herrschte echt religiöser Geist auch am Hofe, der zu den wenigen gehörte, die die Franzosenäfferei nicht mitmachten. „Das Wohlgefallen seiner gnädigen Herrschaft an seinem Spielen feuerte ihn an, alles mögliche in der Orgelkunst zu versuchen." In diesen Werken, in denen auch der Spieler Bach sein Größtes zu geben trachtete, sind die Anforderungen an die Spielfähigkeit sehr hoch, und auch das ausgesprochen virtuosenhafte Element fehlt nicht. Präludien, Phantasien und Tokkaten heißt die stolze Reihe dieser einzigartigen Werke. Die Präludien stehen, wenn man überhaupt eine Rangordnung bei so hohen Werten versuchen will, wohl obenan durch die hehre Klangpracht und die glänzende Verarbeitung der bedeutenden Motive. Die Phantasien sind nicht mehr, wie

bei den Vorgängern bloß in der Form phantastisch oder ungeregelt, sondern tragen den Charakter tiefgründiger Improvisationen. Die Tokkaten zeigen die Spielfreudigkeit am ausgeprägtesten, sind in der Abwechslung von brillantem Passagenwerk und breit getragenem Akkordspiel Lobreden auf die Fähigkeiten der „Königin der Instrumente". Lehrreich ist die Beobachtung, wie Bach die Anregungen seiner Vorgänger aufnimmt und vertieft. So Frescobaldi in der mit bewundernswerter Sicherheit vorgetragenen Canzone; Buxtehude in einer die Freiheit der Bewegung steigernden und dadurch gewaltige Tonmassen auftürmenden Passacaglia. Am meisten arbeitet der Deutsche daran, sich die Italiener zu eigen zu machen: über einem Thema von Legrenzi baut er eine gewaltige Doppelfuge; andere Fugen stehen über Themen von Corelli, Albinoni, auch ein italienisches Volkslied erscheint in Variationen. Besonders eindringlich beschäftigte er sich mit Antonio Vivaldi, dessen Violinkonzerte ihm die Anregung zu Konzerten für Klavier und Orchester gaben. Von den 16 „Konzerten nach Vivaldi" (Große Ausg. Bd. 42) sind allerdings nur 6 Klavierbearbeitungen Vivaldischer Violinkonzerte, während die Vorlagen der übrigen von andern Komponisten stammen. — Am zahlreichsten sind die Fugen, die zumeist auch den Abschluß der übrigen Werke bilden. Die ungeheuere Gewalt der Bachschen Empfindungskraft äußert sich nirgendwo glänzender, als in der Art, wie er die Form der Fuge der Empfindungsmusik dienstbar macht. Man muß bedenken, daß das gestaltende Prinzip in der Fuge eigentlich mathematisch ist. Es kommt auf die geschickte Berechnung an, die in den natürlichen Tonverhältnissen liegenden Hindernisse für die gleichzeitige Fortführung mehrerer Stimmen zu überwinden. Die Tonverhältnisse stehen hier als Hindernis, das der Komponist überwinden muß, um überhaupt eine klingende Form zu erhalten. Wo blieb neben dieser Formgestaltung der seelische Inhalt? Bei Bach erleben wir das Wunder, daß diese verwickelte Form wie etwas Selbstverständliches erscheint, geradezu als die notwendige Form für den Inhalt. Wir fühlen bei diesen Fugen, daß das architektonische Formproblem für den Künstler gar nicht in Betracht kam. Die Fuge entwickelt sich mit Notwendigkeit aus dem Charakter des Anfangsthemas, das wie die Überschrift wirkt zu dem Stücke, das in der Fuge ausdrücklich erzählt wird. Doch man muß diese Werke erleben, zu schildern ist ihre Art nicht.

Aber so gewaltig und groß diese Werke auch sind, Bachs einzigartige Bedeutung für die Orgelmusik liegt doch im Orgelchoral. In diesen Werken fußt er auf dem Tiefsten, was die protestantische Kirche geschaffen hat; hier steht er des Ferneren auf dem Boden der deutschen Volksmusik. In diesen 148 Choralvorspielen können wir die unendliche Fülle von Bachs Gestaltungskraft bewundern. Die Formen reichen von der einfachen harmonischen Bearbeitung der Choralweise bis zu den kunstvollsten Gebilden, für deren geistigen Gehalt nur die Bezeichnung „sinfonische Dichtung" ausreicht. Immer schafft



er, wie schon Bachs Zeitgenosse Ziegler erkannte, „nach dem Affekt der Worte“, aus dem Gesamtgehalt der Dichtung heraus, die er vielfach so in Töne umsetzt, daß das Lied im Gesangbuch gewissermaßen als „Programm“ für die Tondichtung zu benutzen wäre. Freilich ausreichen würde das nicht; denn auch in diesen Werken zeigt sich die innere dramatische Natur Bachs, die in den Kantaten so gewaltig gestaltet. Da entstehen dann jene farbenglühenden Tonbilder, wie die Choralphantasien „Komm heiliger Geist“, „Nun freut euch liebe Christen g'mein“, „Nun kommt der Heiden Heiland“, wo in dem den Choral umspielenden Stimmgewoge in selbständigen Motiven seine Wirkungen auf die zuhörende Gemeinde geschildert werden. —

Steht Bachs Orgelmusik ohnegleichen da, so ist seine Klaviermusik unvergleichbar. Das liegt einmal daran, daß die seitherige Klaviermusik sich auf andern Bahnen entwickelt hat. Aber wenn sie auch auf diesen zu stolzen Höhen gekommen ist, gegenüber Bach muß man doch von einer einseitigen Entwicklung reden. Nirgendwo offenbart sich so eindrucksvoll, wie hier, daß Bach zwei große Musikstile und damit die Kunst zweier Epochen in sich vereinigt: daß er das Vergangene zusammenfaßt, aber auch die Zukunft bereits in sich birgt. Dabei liegen die beiden Stile nicht nebeneinander, sondern sind ineinander verwachsen. Seine Kunst fußt in der Kontrapunktik, aber diese ist auch im Geiste der harmonischen Begleitung einer leuchtend hervortretenden Melodie verwendet. Die Aussichten, die diese Vereinigung der Stile bietet, sind bis heute kaum geahnt, geschweige denn erfüllt. — Bachs Klaviermusik entspricht aber auch in geistiger Hinsicht den höchsten Forderungen. Zum erstenmal löste hier das Klavier die Aufgabe, das ganze Innenleben eines Menschen zu spiegeln. In dieser Hinsicht kann nur Beethovens Schaffen in Vergleich gestellt werden. — Die Fülle der Klavierwerke Bachs ist so groß, daß hier gar nicht der Versuch einer Besprechung des Einzelnen unternommen werden kann. Jeder ernste Klavierspieler muß danach streben, sich diese Werke zu eigen zu machen; es ist nicht so schwierig, wie es dem ersten Blick erscheint. Bald wird jeder erfahren, daß Schumanns Forderung, das „wohltemperierte Klavier“ müsse jedes Klavierspielers tägliches Brot sein, zur inneren Notwendigkeit wird, weil man ohne diese Kunst nicht mehr sein kann. Nirgendwo sonst wird man so das Gefühl haben, daß Musik in solchem Maße die einzig mögliche Erscheinungsform einer Welt ist, wie hier, und staunend begegnet man in diesen Werken Vorahnungen des Schaffens aller späteren Großen.

Wenn man nach der Form eine Trennung in unbegleitete und begleitete Klavierwerke vorgenommen hat, kann man in der ersten Gruppe dem Geiste nach mehr volkstümliche, auf sinnliches Gefallen ausgehende von den Kompositionen in ernstem Stile, voll großen Gedankengehalts unterscheiden. Zu den ersteren, die den Weg zu Bach ebnen, gehören vor allem die Suiten, die in drei Gruppen der Partiten, der „französischen“ und der „englischen“ Suiten zerfallen. Nicht umsonst stehen die französischen Suiten

im Klavierbüchlein für seine Frau Anna Magdalena, die traute Lebensgefährtin, der er die süßesten Weisen zu Füßen legte. Die Suitenform, die bereits zu erstarren drohte, hat Bach in einer Weise belebt, daß eine Steigerung nicht mehr möglich war. Bei ihm sind die verschiedenen Einzelstücke zu einer geistigen Einheit verbunden. In diesen Suiten lebt die ganze sinnliche Schönheit der Italiener, die volle Grazie der Bewegung der Franzosen vertieft durch deutschen Empfindungsreichtum, geadelt durch kunstvollste Arbeit. — Den Weg zu den Werken der strengeren Richtung wird man am leichtesten über die „Inventionen" und „Sinfonien" finden, je 15 kleine Stücke, die Bach aus guten pädagogischen Gründen ins Klavierbüchlein für seinen Sohn Friedemann aufgenommen hat. Auch der ausführliche Titel sagt es, daß diese Stücke den Liebhabern, „besonders aber den Lehrbegierigen" nicht nur die Art des Spiels mit zwei und drei Stimmen zeigen, sondern überdies den Begriff von der Durchführung musikalischer Gedanken erhellen und einen „starken Vorschmack von der Komposition" selber übermitteln sollten. Niemals ist in knapper Form so viel gegeben worden, wie hier. Spitta hat recht mit seinem Urteil: „Alles, was man im großen bei Bach bewundert, ist hier zu einem Mikrokosmos zusammengedrängt, kunstvollste Struktur gepaart mit kristallener Klarheit, wärmster Innigkeit." Beabsichtigte hier Bach einen Einblick in das Wesen der Komposition zu geben, so können wir in den gewaltigen Klavier-Tokkaten einen Blick in die Werkstatt des Meisters der Fuge tun. Wirken sie doch wie große Improvisationen, wo sich dann aus den verschiedensten Ansätzen endlich die Stimmung zur klar bestimmten Gestaltung der Fuge verdichtet. Die Fuge selber beherrscht dann die zwei gewaltigsten Klavierwerke Bachs. Das „wohltemperierte Klavier" hat seinen Namen von dem mehr lehrhaften Zwecke, durch die lebendige Musik den Nachweis zu erbringen, daß die „gleichschwebende Temperatur", also die Gleichmachung aller Halbtonschritte innerhalb jeglicher Skala über die reine Naturstimmung den Sieg davontragen müsse. Bachs Werk hat diesen Sieg entschieden. Von diesen 48 Präludien und Fugen in sämtlichen Dur- und Molltonarten datiert die moderne Musik. Das wäre natürlich nicht erreicht worden, handelte es sich um bloße Lehrbeispiele. Aber das ist keines der fast 100 Stücke. Vielmehr bergen sie einen unverwüstlichen Reichtum an Gedanken, an Charakteristik, starkem Empfinden und klanglicher Schönheit. Dieses ist das einzige Werk Bachs, das immer in hohem Ansehen stand, und man begreift das überschwängliche Wort Rubinsteins: „wenn unglücklicherweise alle Bachschen Kantaten, Messen, Motetten usw. verloren gingen, dieses eine Werk nicht, so brauchte man nicht zu verzweifeln. Die Musik wäre nicht untergegangen." Am Ende seines Lebens zeigte Bach dann nochmals, was er unter der „Kunst der Fuge" verstand. Es gibt in der ganzen Musikliteratur kein Werk, das eine höhere Beherrschung aller in Frage kommenden Mittel zeigt, als dieses, dessen Druck Bach selber vorbereitete. 1752 ist es erschienen. Aber nicht nur

in der Form ersehen wir in diesen vierzehn Fugen, vier Canons und zwei Fugen für zwei Klaviere alle Möglichkeiten vom Einfachsten bis zu einer Kunstfertigkeit, die eigentlich der Ausführbarkeit spottet, auch der gedankliche Gehalt umfaßt die ganze Welt eines Seelenlebens, das in die tiefsten Abgründe menschlichen Empfindens ebenso hinabreichte, wie es zu schwindelnden Höhen stieg.

Von den übrigen Werken für Klavier allein nennen wir noch außer der bereits oben erwähnten „Aria mit 30 Veränderungen", das „italienische Konzert" und das „musikalische Opfer". Es ist bezeichnend, daß die alle Künste des Satzes spielen lassenden „Veränderungen" — seltsam, daß auch Bach, wie später Beethoven, nach einem deutschen Ausdruck suchte — zur Erheiterung des an Schlaflosigkeit leidenden Grafen Kayserling bestimmt waren und, nach dem Geschenke dieses Gönners Bachs zu schließen, auch die erwünschte Wirkung taten. Das zeigt wieder einmal, wie bei Bach auch die kunstvollste Form die Ursprünglichkeit des Ausdrucks nicht behindert. Über das herrliche Konzert „nach italienischem Gusto" ist weiter unten im Zusammenhang mit den übrigen „Konzerten" zu sprechen. Das „musikalische Opfer" ist eine Art Danksagung an Friedrich den Großen für die freundliche Aufnahme, die 1747 Bach in Potsdam gefunden hatte. Über das Thema, das der König damals dem Musiker zum freien Phantasieren übergeben hatte, schuf dieser nun verschiedene Fugen, auch Kanons und eine sehr anmutige viersätzige Sonate, für Klavier, Violine und Flöte. Wie in der „Kunst der Fuge" spielen auch hier nochmals alle Künste des kontrapunktischen Satzes, den nach Bach keiner mehr beherrschte, wie er. Aber hatte einer vor ihm ihn so beherrscht? beherrscht, daß er dienen mußte der höheren Aufgabe musikalischer Seelensprache?! Nur in Bach ist so die ganze Musik lebendig geworden. Wie vor ihm, nahm sie auch nach ihm im Stile eine einseitige Entwicklung. —

Von den Werken für Klavier mit Begleitung anderer Instrumente müßte man einige wohl eher unter die Literatur für diese Instrumente rechnen, wenn nicht besonders zu bemerken wäre, daß Bach mit diesen Kompositionen der in seiner Willkür unkünstlerischen Art des bezifferten Basses ein Ende gemacht hat. Er hat den Klavierpart voll ausgeschrieben, ja ihm bei den sechs Sonaten für Klavier und Violine, den drei mit Viola da gamba (Violoncell) und den drei mit Flöte zwei Stimmen gegenüber der einen des zweiten Soloinstruments zugewiesen. Ich glaube nicht, daß jene recht haben, die hier überall ein zweites Klavier als Generalbaß hineinspielen lassen wollen. Es stimmt zu Bachs ganzem Verhalten z. B. auch im Ausschreiben der Singstimmen, daß er alle Willkür beseitigt wissen wollte. Sie war auch unmöglich, wo es nicht mehr auf Erfüllung von Formgesetzen, sondern auf Aussprache seelischer Werte ankam. So sind also die wenigen Bezifferungen (zwei Violin-, drei Flötensonaten und eine Violinfuge) als Ausnahmen von der Regel zu

betrachten. Von besonderer Schönheit unter den genannten Werken sind die Sonaten mit Violine; unter den Flötensonaten ragt die in H moll, unter denen für Viola da gamba die in G moll hervor, die mit wilder Herbheit kraftstrotzende Energie vereinigt.

Etwas weiter müssen wir über Bachs Klavierkonzerte ausholen, weil es sich hier um eine Neuerscheinung handelt, die freilich in dieser Art auch mit Bach abgeschlossen ist. Das Klavierkonzert ist wesentlich jünger, als das Violinkonzert (vgl. S. 373) und letzterdings eine Nachahmung desselben. Das heißt die großen harmonischen Fähigkeiten des Klaviers legten frühzeitig den Gedanken einer Übertragung von Werken für mehrere Instrumente auf das Klavier nahe. In der Tat sind jene ersten Konzerte für Orgel oder Klavier, wie sie J. S. Bach und sein Verwandter und Fachgenosse J. G. Walther (1684—1748) in Weimar schufen, im Grunde Klavierauszüge von Konzerten für Soloviolinc mit Orchester. Die Möglichkeit einer Heraushebung der Solostimme, wie sie die Registrierung und die doppelte Klaviatur nicht nur bei der Orgel, sondern auch beim Klavizimbel ermöglichten, begünstigte noch diese Gattung. Sie erwarb sich um so schneller Beliebtheit, als man einerseits in Liebhaberkreisen von der Suitenform etwas übersättigt war, andererseits natürlich mit Begierde Werke aufgriff, die sonst nur von Virtuosen unter Hinzuziehung von Begleitinstrumenten ausführbar waren. So blieb man nicht lange bei den „Arrangements" stehen, sondern schuf nach ihrem Muster auch originale Klavierkonzerte ohne Begleitung. Bachs 1735 erschienenes „italienisches Konzert" ist keineswegs der erste Vertreter dieser Gattung. Wie A. Schering in seiner „Geschichte des Instrumentalkonzerts" (Leipzig 1905) hervorhebt, haben Joh. Paul Kunzen, Mich. Scheuenstuhl und J. M. Leffloth — diese mit getreuester Nachahmung des italienischen Stils — und musikalisch wertvoller Chr. Pezold in 25 Klavierkonzerten bereits vor 1730 die Gattung bereichert. Ebenso erschienen J. Nik. Tischers sechs Bücher „Musicalische Zwillinge in Conzerten eines Thons" schon 1734. Hier standen sich immer zwei Konzerte in Dur und Moll derselben Tonart gegenüber. Freilich die Stileinheit, wie sie Bach festhielt, haben die andern nicht bewahrt. Sie kamen der Neigung des breiten Publikums entgegen und mengten Suitenteile ein. Allerdings beschleunigten sie dadurch nur, daß die Suite vom Konzert, dem die Zukunft gehörte, aufgesogen wurde; das Finalrondo im Konzert bezeugt noch heute die ehemalige Zugehörigkeit der Suite.

Schon sein ausgeprägtes Stilgefühl mußte in Bach das Empfinden wachrufen, daß auf diese Weise niemals ein eigentliches Klavierkonzert entstehen könne. Denn Konzert bedeutet doch nun einmal Zusammen- oder Gegenspiel eines besonders hervorgehobenen Instrumentes mit andern. In der Tat steht ja Bachs „italienisches Konzert" auch der großen Sonate, wie sie später von Beethoven ausgebildet wurde, viel näher, als dem Konzert. Dann aber mußte sich das Gefühl aufdrängen, daß gerade der harmonische Reichtum,

die hohe Fähigkeit des polyphonen Spiels das Klavier besonders geeignet mache, einen Tonwettkampf mit dem Orchester aufzunehmen. Aber die Form bot sich nicht so leicht, wie es nachträglich scheint. Das Klavizimbel war bisher in Verbindung mit dem Orchester immer das dienende Generalbaßinstrument gewesen. Es galt mit einer fest eingewurzelten Überlieferung zu brechen, wenn es jetzt zum herrschenden Soloinstrument werden sollte. Außerdem aber galt es überhaupt erst einen konzerthaften Stil im Sinne des Virtuosen zu schaffen. Das letztere versuchte Bach, indem er sich möglichst an den Stil des Violinkonzertes anlehnte. Von seinen 18 Konzerten für Klavier und Orgel sind 13 Übertragungen von eigenen oder fremden Violinsätzen. Daneben wollen wir nicht vergessen, daß gerade Bach schon für die Höherwertung des Klaviers im Zusammenspiel vorgearbeitet hatte, indem er in der Kammermusik den bezifferten Baß durch eine ausgesetzte Klavierstimme ersetzt hatte. Das formale Problem ist von Bach nicht im Sinne der späteren Entwicklung gelöst worden. Solo und Tutti sind nur schwach geschieden; der Gegensatz zwischen Soloinstrument und Orchester ist nicht klanglich ausgedrückt, sondern musikalisch durch das thematische Material. Hierauf beruht es aber, daß Bach das geistige Problem des Klavierkonzerts in tieferer Weise erfaßte, als die große Mehrzahl der Späteren. Am glänzendsten zeigt sich das in dem gewaltigen D moll-Konzert, das mit vollem Recht als eine musikalische Faustdichtung gefeiert worden ist (von Richard Batka in seiner Biogr. S. 99 f.). Hier ist es zur Tatsache geworden, daß im Klavier der Einzelmensch gegen die Welt des Orchesters steht; daß also im Wettkampf der musikalischen Kräfte Stellung und Beruf des Einzelnen gegenüber der Welt erörtert wird. Erst bei Beethoven, der nicht umsonst das Wort Konzert durch Tonwettkampf ersetzen wollte, finden wir wieder eine solche Vertiefung der Konzertform. — Dem Begriff des Konzerts in klanglicher Hinsicht stehen dann näher die Konzerte für zwei (3), drei (2) und vier (1) Klaviere, denen in gleicher Art nichts an die Seite zu stellen ist.

An den Werken für Orgel und Klavier gemessen stehen die übrigen Instrumentalkompositionen Bachs nach Umfang und Bedeutung zurück. Von höchster Eigenart sind die Werke für Violine (drei Sonaten und drei Suiten) und Violoncell (sechs Suiten) allein. Das hatte vor Bach niemand gewagt. Was er aber durch Ausnutzung und Steigerung der gerade von den deutschen Geigern gepflegten Kunst der Doppelgriffe an Klang und Polyphonie erreichte, das bestaunen wir immer aufs neue, wenn es uns aus der Ciacona, dem Schluß der D moll-Suite, wie Orgelklang und Geigenchor entgegentönt. Von den drei Violinkonzerten sind zwei in solche für Klavier umgearbeitet worden; das dritte in D moll für zwei Violinen wird glücklicherweise auch heute noch, vielleicht des ergreifend innigen Adagiosatzes wegen, öfter in Konzerten gespielt. Unbegreiflich aber ist die Vernachlässigung der Bachschen Kompositionen seitens der Cellisten, die doch nur über eine beschränkte Literatur ver-

fügen. Das schöne Trippelkonzert in A moll für Klavier, Violine und Flöte mag denn zu den sechs „Concerti grossi“ überleiten, die, weil für den Markgrafen Ludwig von Brandenburg komponiert (1721), als „brandenburgische Konzerte“ bezeichnet werden. Die Zusammensetzung der Instrumente ist hier ebenso mannigfach, wie die stilistischen Anregungen reich sind. So zeigt das sechste eigentlich ausgeprägten Quartettstil. Den Schluß unserer immer noch unvollständigen Aufzählung mögen die vier Orchestersuiten bilden, die so recht volkstümlich im Gehalt sind, daß sie im Gedächtnis der spielenden Musikanten selbst in jener Zeit lebendig blieben, als fast alle übrigen Werke Bachs vergessen waren.

Die Vokalwerke. Bei der Riesenfülle der Bachschen Vokalwerke — in der Gesamtausgabe 36 Foliobände — verbietet sich hier ein Eingehen auf das Einzelne um so mehr, als man dann kaum etwas übergehen dürfte. Denn das erkennt man bei jedem neuen Studium dieser Werke: Das was heute bereits im Konzertsaal eingebürgert ist, ist nur ein kleiner Bruchteil dessen, was allgemein bekannt zu werden verdient. Man erlebt von den unbekanntesten Werken Bachs immer Überraschungen, fast niemals eine Enttäuschung. Wir begnügen uns also hier mit einer mehr allgemeinen Würdigung unter Betonung des für unser Musikleben grundsätzlich Wichtigen.

Seit Vollendung der großen Ausgabe bemühen sich neben dem Bachverein immer zahlreichere Vorstände von Konzert- und Gesangvereinigungen neben den längst bekannten und gewerteten Werken durch Vorführung immer neuer Schöpfungen des Tonriesen nicht nur das Gefühl von seiner allumfassenden Größe zu verbreiten, sondern vor allem diesen unerschöpflichen Hort dem Volke zu erschließen. Gewiß ist es die wichtigste soziale Aufgabe unseres heutigen Musiklebens, Bachs Vokalwerke zum Volksbesitz zu machen. Sicher ist der Mehrzahl der Menschen die große und tiefe Instrumentalmusik in ihrer vollen Bedeutung nicht zugänglich; auch die stark für Musik Empfänglichen unter den Laien bedürfen zum echten Genuß, also auch zur Erlangung der ethischen Werte der Musik des Verständnis und Gefühl in die rechten Bahnen lenkenden Wortes. Es wird darum der Gesang immer die wichtigste Musikform im Volksleben bleiben, naturgemäß aber in der Gestalt, in der er die reichsten musikalischen Kräfte entfaltet: also im Chorwerk, in dem nicht nur Einzel- und Massengesang abwechseln, in dem überdies auch der ganze Reichtum der Instrumentalmusik zur Entfaltung gelangt. So Großes und Erhebendes aber auch sonst in gewaltigen Chorwerken niedergelegt worden ist, mit dem vokalen Gesamtwerke Johann Sebastian Bachs ist nichts zu vergleichen an musikalischem Reichtum, an Fülle und Kraft des darin waltenden Gefühls- und Empfindungslebens, an mit geradezu dämonischem Tiefblick alle Zustände des menschlichen Seelenlebens erschauendem Vermögen, Stimmungen aufzurufen, zu steigern und zu erlösen. Vor allem aber lebt in Bachs

Vokalwerken eine Urkraft des Religiösen, die berufen scheint, die überall erwachte religiöse Sehnsucht unserer Tage läuternd zu erfüllen.

Wie eng und kurzsichtig ist es doch, Bach als Kirchenmusiker zu bezeichnen und dadurch so vielen den Weg zu ihm als ungangbar erscheinen zu lassen! Gewiß wären die Kirchen für die Aufführung der Bachschen Kompositionen der geeignetste Platz; aber die „Kirche" hat ja keinen Platz für diese Werke. Sie hat ihn eigentlich nie gehabt. Deshalb hat ihn seine Zeit fast nur als Orgel- und Klavierspieler geschätzt; deshalb waren seine Volkskompositionen mit seinem Wirken als Chorleiter vergessen. Es ist kaum glaublich, aber von den dreihundert Kantaten, die Bach komponiert hat, ist im gleichen 18. Jahrhundert, das von Telemann dicke Bände auflegte, nur eine einzige gedruckt worden, und diese verdankte die Ehre ihrer Eigenschaft als „Ratswechsel"-Kantate (die Mühlhausener von 1708). Nein, wenn man unter Kirchenmusik eine Musik für kirchliche Zwecke versteht, ist Bach durchaus kein Kirchenmusiker. Einmal, weil seine Musik sich niemals einer Liturgie fügen könnte, sondern diese nach sich umbilden müßte. Er hat sich niemals den technischen Formen gebeugt, die der Kultus verlangen muß. Vor allem aber fehlt ihm jede Objektivität, die allgemeine Stimmung auszudrücken, die der Zweck erheischt. Bachs Musik dient niemals Zwecken, und seien es auch die hohen eines kirchlichen Gottesdienstes; sondern sie macht sich diese Zwecke dienstbar. Der Zweck wird für Bach zur „Gelegenheit" im Sinne Goethes, sich und sein Innerstes auszusprechen. Die ganze Kunst Bachs beruht in seiner Persönlichkeit, ist individuell. Selbst in den unbegleiteten Choränen, die scheinbar der eigentlichen Kirchenmusik so nahestehen, ist der Geist ein anderer. Kühne Modulationen streben danach, die gemessen einherschreitende Melodie zu individualisieren, dem objektiven Gesang der Gemeinde den Stempel persönlichen Empfindens aufzuprägen. Bach hat niemals etwas anderes ausgesprochen, als sein persönliches Empfinden und Fühlen. Er hat nicht gleich Händel sich zum Dolmetsch historischer Charaktere gemacht; er selber spricht durch den Mund der Personen, die in seinem Werke stehen. Er hat nicht wie Händel die Stimmung großer Zeiten nachzufühlen, ihre Art zu schildern versucht; der äußere Anlaß ist für Bach nur insoweit wichtig, als er ihm Stimmungen erweckt. Daher kommt es wohl, daß man Bach vielfach fälschlich für einen Pietisten hielt. Aber von der Einseitigkeit der pietistischen Gefühlswelt hatte er sicher nichts wissen wollen. Nein, Bach war ein treugläubiger Sohn der evangelischen Kirche. Dennoch ist seine Person nicht kirchlich, sondern religiös. Er fühlte sich nicht im Gegensatz zur Kirche, weil er die Schranken der Konfession nicht fühlte. Ich kenne keinen zweiten Künstler, in dem so durchaus nur die positiven Kräfte des Christentums wirksam waren, der gleichzeitig so ganz frei von allem Zweifel und von jeder Betonung alles Dogmatischen ist, wie Bach. Darum stehen in seinen Werken ohne jeden Widerspruch nebeneinander die Reformationskantate und die H moll-Messe.

Die christliche Heilslehre ist diesem Manne so durchaus Lebenselement geworden, daß alles Fremde und Zwangvolle verschwunden ist, daß sie ganz aufgeht im eigenen Volkstum, in der eigenen Anschauung von Menschen und Gefühlen. Man muß an unsere altdeutschen Maler, an Dürer denken, wie ihre Bilder von Christi Leben ohne jeden Zwang deutsch sind in Erscheinung (Ort, Zeit und Menschen) und Gehalt. Dieses Bedürfnis Bachs, völlig eins sein zu können mit den religiösen Gefühlen, die in seinem Kunstschaffen zum Ausdruck kamen, äußert sich auch in der für einen Protestanten des 18. Jahrhunderts besonders auffälligen Tatsache, daß das alte Testament gar keine Bedeutung für seine Kunst hat. Man denke dagegen an Händel. Bach wollte aber nicht, wie dieser, Fremdes schildern, andere charakterisieren, sondern nur sein Innenleben, seine Welt verkünden. Das unterscheidet seine Passionen von den Werken anderer. Er erzählt, nein, er erleidet die Leidensgeschichte des Herrn ebenso deutsch und ebenso für Deutsche, wie der altsächsische Heliandbichter. Diese Art der Kunstauffassung ist, mag man sie nun höher oder niederer bewerten, jedenfalls die für den deutschen Geist besonders charakteristische. „Der deutsche Sinn will das, was seiner Natur verwandt ist, nicht bloß als ein Fremdes vor sich hinstellen, will es nicht bloß als ein ihm Unzulängliches anstaunen, will es nicht bloß als ein über ihn Erhabenes anbeten; in sich aufnehmen will er es vielmehr, ihm sein Innerstes erschließen und Anteil gewähren an seinem eigenen Leben. Der Deutsche ist seiner ureigensten Anlage nach Idealist. Aus der Liebe seines Herzens heraus schafft er sich seine Welt, aus der Fülle dieser Liebe tränkt er sie und leiht ihr ein Leben, in dem er sich selbst wiedergibt, wenn er sie vor seine Augen hinstellt, in dem er, was ihn mit Lust und Leid erfüllt, in ihre Adern gießt zu lebenskräftiger Betätigung, in dem er sich mit ihr eins fühlt." (Hausegger, „Unsere deutschen Meister" S. 22.)

So ist Bach also Lyriker. Aber seine Kraft, die tiefe Gemütserregung in überzeugendsten Ausdruck menschlicher Leidenschaft lebendig zu gestalten, die Fähigkeit darüber hinaus zu veranschaulichen, aus welchem Untergrunde diese Gemütserregung erwuchs, wie sich die verschiedensten Seelenkräfte gegenseitig bekämpften oder verstärken, bevor jener nun zur Aussprache drängende Zustand entstand, ist bei Bach in so herrlicher Weise ausgebildet, daß man ihn zu den stärksten dramatischen Naturen aller Zeiten rechnen muß. Dramatiker nicht in dem Sinne, daß er äußeres Geschehen darstellt und zeigt, wie sich verschiedene Menschen dazu verhalten, sondern Dramatiker des Innenlebens. Diese dramatische Natur Bachs äußert sich auch in der Erscheinungsform seiner Werke. Daß es einen Bach nicht zur italienischen Oper zog, ist leicht erklärlich. Aber viel schneller, als Händel die seiner auf äußere, auf objektive Dramatik gerichteten Natur gemäße Oratorienform, fand Bach die günstigste Form für die Aussprache dramatischen Innenlebens, indem er sich die Kantate nach seinen Bedürfnissen gestaltete. Da diese Bedürfnisse, je

nach dem auszusprechenden dichterischen Gehalt wechseln, ist auch die Kantatenform denkbar mannigfaltig. Zu den aus der dramatischen Musik übernommenen Bestandteilen des Rezitativs, der Arie, des Duetts kommen Chor und Choral. Im ersteren gewann Bach, was Händel mit dem Chor im Oratorium erwarb: die Menschheit sprechen zu lassen, ein Bild der Welt zu geben. Der Choral gab ihm das aus tiefstem deutschen Volksempfinden heraus gestaltete christliche Lebenserkenntnis, also gewissermaßen die religiöse Färbung seiner Weltanschauung. In rein künstlerischer Hinsicht hat der Choral für Bachs Musik denselben Wert, wie das Volkslied für Goethes Lyrik: er ist der volkstümliche Kern, um den sich die wunderbarsten Kunstgebilde kristallisieren. Hierzu kommt dann ein reiches, in den Farben immer neu zusammengesetztes Orchester, das keineswegs bloß Begleitmusik ist, sondern als völlig selbständige Kraft mitarbeitet. Hinzu kommt endlich die Orgel, die mit ihrem gleichmäßigen Tonstrom und der beruhigenden Macht ihrer aller Leidenschaftlichkeit entzogenen Klangfülle die verschiedenartigen Bestandteile eint und gewissermaßen zum hehren Kunsttempel zusammenschließt. Mit diesen Formenteilen arbeitet Bach nicht nach vorgefaßten Regeln, sondern wie die großen Baumeister aller Zeiten nach den inneren Lebensbedingungen der einzelnen künstlerischen Aufgabe. Deshalb ist fast das ganze vokale Schaffen Bachs auf die Kantatenform zurückzuführen, von den mehrteiligen Singstücken für Einzelstimmen — man könnte sie als Psychodramen bezeichnen — über die Chor- und Choralkantaten zu dem aus sechs Kantaten zusammengesetzten Weihnachtsoratorium. Aber auch die großen Passionen sind im Grunde nur weit gedehnte Kantaten, und wenn wir hören, daß für die gewaltige H moll-Messe Musiksätze aus Kantaten benutzt wurden, so gliedert auch sie sich in das einheitliche Bild ein.

Echt dramatisch ist auch das Verhältnis von Wort und Ton. Bachs dichterisches Fühlen stand sicher weit über dem der meisten Gebildeten seiner Zeit. Er hatte durch seine innige Beschäftigung mit Kirchenlied und Bibel sich ein lebendiges Gefühl für die Sprache erworben. Nicht umsonst hat er immer wieder versucht, durch die Wahl von Kirchenliedern einen Ersatz für die Reimereien seiner Textdichter zu gewinnen. Aber so wenig Geschmack wir heute den Dichtungen Erdmann Neumeisters (1671—1756), Salomo Francks (1659—1725) oder Christian Fried. Henricis (1700—1764) mit dem Pseudonym Picander abgewinnen können, man muß ihnen lassen, daß sie Gefühl für die Bedürfnisse des Tonsetzers hatten. Nicht nur, daß sie sich vom Alexandriner fern hielten, der jede freie rhythmische Bewegung unmöglich macht, sie zeigten überdies in der Aufeinanderfolge von Chor und Solosätzen, vor allem aber in der Einfügung der Choräle Verständnis für die seelische Grundstimmung, eben für das, was Bachs Dramatik war. Im übrigen ist zu bedenken, daß die deutsche Dichtung niemals tiefer stand, als zu Bachs Zeit.

Bach fand diesen trostlosen Sprachverhältnissen gegenüber mit der natür-

lichen Sicherheit des Genies den einzigen Weg, der trotz allem zu einer das künstlerische Ergebnis steigernden Verbindung von Dichtung und Musik führte. Er verband nicht Wort und Ton, sondern einte das Dichterische dem Musikalischen. Wie oftmals auch Schubert jenen Liedertexten (z. B. Mayrhofers) gegenüber, die nicht künstlerisch gestaltet und durch ihr schwerfälliges Wortgefüge für die Komposition widerhaarig, andererseits aber doch aus einer echten seelischen Erregung des Dichters geflossen sind, so versenkt sich auch Bach über das ihm vorliegende dichterische Ergebnis zurück in die Stimmung, aus der es entsprungen ist. Also er begnügt sich nicht damit, dort wo das Wort es nicht zuläßt, dem Sinne nach zu komponieren; ihm ist vielmehr die vorliegende Dichtung das Zeugnis einer Gemütserregung, einer schöpferisch angeregten Kraft, ich möchte sagen einer seelischen Situation, die an sich unendlich wertvoller sein kann, als das Kunstgebilde, das die zu schwachen Hände des Dichters danach aus diesen chaotischen Kräften zu gestalten vermögen. Aus dieser seelischen Grundlage des Textes, in der natürlich auch sein gedanklicher Gehalt eingeschlossen ist, schafft Bach nicht nur die Stimmung seiner Komposition, sondern gestaltet danach den Charakter der Themenbildung und des musikalischen Satzgefüges. Hier liegt die Erklärung für die Tatsache, daß Bachs Verhältnis zur Dichtung auch dann als wahrhaft wirkt, wenn die Tongänge und die Deklamation mit dem Wortlaute scheinbar in Widerspruch stehen. Ein solches Verhältnis ist aber im Kern dramatisch.

Hinsichtlich seiner dramatischen Vorstellungs-, seiner inneren Schaukraft halte ich Bach für den phantasiereichsten aller Musiker. Er sieht sofort alles, wovon das Wort redet. Daher auch seine großartige Tonmalerei, die nicht vom Klang des Wortes befruchtet wird, sondern von der inneren Vorstellung, von der jenes Wort kündet. Da diese Erkenntnis für das Verständnis Bachs von entscheidender Bedeutung ist, sei wenigstens an einem Beispiele diese urdramatische Anlage entwickelt. Ich hebe dafür die zwei ersten Verse des 1723 komponierten herrlichen „Magnificats“ heraus: Magnificat anima mea Dominum: et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo. (Hoch preiset meine Seele den Herrn; und mein Geist frohlocket in Gott, meinem Heile.) Quia respexit humilitatem ancillae suae; ecce enim ex hoc beatam me dicent omnes generationes (denn er hat angesehen die Niedrigkeit seiner Magd; siehe von nun an werden mich selig preisen alle Geschlechter). Da Bach den ganzen Dankhymnus im Stile eines großen Chorwerkes zu vertonen beabsichtigte, konnte die nächstliegende dramatische Vorstellung nicht festgehalten werden, wonach Maria in ihrem ersten Muttergefühl in den Lobgesang ausbricht. Diese solistische Vorstellung konnte auch um so eher aufgegeben werden, als seit Jahrhunderten das Magnificat zum typischen Lobgesang, geradezu zum Symbol des Dankesjubels der von ihrem Gotte überreich begnadeten Seele geworden ist. So schafft auch Bach den Lobgesang der Menschheit, der Weltseele. Ein wogendes Durcheinander des fünfstimmigen Chores,

dessen Branden durch die rhythmische Festigkeit der Deklamation gebunden wird; das wechselseitige Spiel der Chormassen gegen das im Strahlenglanz der Bläser jauchzende Orchester lassen Himmel und Erde im Wettbewerb des Lobens erscheinen. Daraus löst sich mit dem: et exultavit die Stimme der jungen Mutter zu einer ganz von kindlicher Liebe erfüllten süßen Melodie. Und immer abgeklärter runden sich die Züge zum Madonnenbilde (wie Spitta den 2. Satz nannte), wenn die Magd in tiefer Demut erschauert, weil gerade sie in ihrer Niedrigkeit von Gott zum Wunder ersehen worden. Eine Oboe d'amore begleitet diesen Satz, der beim „Ecce" aus dem H moll in ein klares D dur übergeht. Freudig spricht sie es aus, daß sie selig wird gepriesen werden — die Oboe d'amore spielt ruhig ihr „Demutsthema" weiter, um anzudeuten, daß auch die Himmelskönigin nicht stolz wird — von allen Geschlechtern. Diese Stelle ist besonders charakteristisch für Bachs Phantasie. Das prophetische Wort Marias wird zum schauenden Gesichte der Zukunft. Mit geradezu erschreckender Gewalt tritt bei dem omnes generationes der Chor ein. Ein Wühlen und Ringen, ein Daherstürmen sich drängender Massen. Das Meer der Menschheit wogt heran, als wollte das Meer noch ein Meer gebären. Die Einsätze folgen sich immer rascher, zum Schlusse treten sie alle auf cis ein, so furchtbar, daß die Instrumente vor Schrecken nur vereinzelte Töne stammeln können. Aber die Lähmung ergreift alle — eine Fermate. Dann nach dem überschäumenden Sturm und Drang in stiller, leicht melancholisch gefärbter Fassung nochmals „alle Völker, alle". Was brachte den Wandel? Bach hat den Tod gesehen, dem all dieses unendlich scheinende Leben anheimfällt, Geschlecht auf Geschlecht. So entrollen diese beiden Anfangsverse ein Weltendrama: Himmel und Erde stehen in Bewegung, der ganze gewaltige Makrokosmos, weil der einzige Mikrokosmos einer armseligen Menschenfrau von Gott der Begnadung gewürdigt worden. Und alle Zeiten huldigen der hehren Offenbarung, vom Anhauch des Ewigen geweckt, sie, die rasch verwelken im irdischen Kampfe. —

Wo es aber irgendwie anging, übte Bach auch dem Worte gegenüber Treue und nahm jede leise Anregung mit Freude auf; das kann man besonders in den Rezitativen der Passionen verfolgen. Dieses Bachsche Rezitativ! Wie kühn und stark, wie innig und zart ist es, dabei so einfach und von einer Schnelligkeit der Entwicklung, die auch bei der „spannendsten" Erzählung ausreicht. Wie Bach Christi Worte in einen gehobenen Sprechgesang (nicht Sprachgesang, der ist in den Arien) gebracht hat, dafür weiß ich auch im Musikdrama Glucks und Wagners kaum die Seitenstücke zu finden. Oder gibt es noch einmal zwei Takte, in denen tiefste Herzensnot, schwerstes Leid und hehrste Größe so zusammengedrängt sind, wie in Christi Todesruf in der Johannespassion? Dabei eine Schönheit der melodischen Linie, die sich ebenso unvergeßlich einprägt, wie dieses tragischste Wort aus Christi Mund: „Mein Gott! Mein Gott, warum hast du mich verlassen!" — Sprachgesang nannte

ich Bachs Arien. Da die Wiederholungsform der italienischen Arie und auch der Stil des Ziergesangs beibehalten ist, mag die Bezeichnung gewagt erscheinen. Aber wenn man die Melodien auf ihre Gliederung untersucht, erkennt man, daß diese durchaus unregelmäßig ist, das heißt, den bloß musikalischen Formgesetzen nach; für Bachs Arie sind Sinn und Stellung der Worte formbildendes Gesetz. Ebenso wird die Melodie selbst aus dem Sprachausdruck herausgebildet. Die Koloraturen sind bei Bach nicht „Verzierungen", sondern Ausdrucksmittel. Darum überläßt er sie nicht der Improvisationskunst der Sänger, sondern schreibt das ganze Laufwerk und die Verzierungen peinlich aus. Das gewaltigste Kunstmittel in Bachs Vokalmusik aber ist der Chor. Es finden sich sämtliche Abstufungen des Chorsatzes von der einfachsten Harmonisierung bis zum kühnsten Spitzbogenwerk der Kontrapunktik. Die vielverzweigte Mehrstimmigkeit der späteren Kontrapunktik ist nicht Bachs Ziel; der vierstimmige, gemischte Tonsatz reicht ihm in der Regel aus. Über Neunstimmigkeit (im Eingang der Matthäuspassion) ist er nicht hinausgegangen. Selten ist auch das gleichzeitige Wirken von Chor und Solisten, wie es Beethoven in der Missa solemnis so tiefsinnig ausnutzte. Auch in den Chören ist Bachs Ziel ein möglichst verständnisvolles Herausarbeiten des Textes. Besonders bemerkenswert sind da die Motetten, die mit der feinen musikalischen Verästelung des Palestrinastils die geistige und sprachliche Ausschöpfung des Textes so glücklich zu verbinden wissen, daß beide sich wechselseitig dienen.

Den höchsten Triumph feiert Bachs seelische Kraft gegenüber der Kontrapunktik. Nicht nur daß es ihm gelingt, die formalen Schwierigkeiten dieses Stils so zu überwinden, daß er die Kontrapunktik mit dem harmonischen Geiste der Gleichstimmigkeit zu vereinen weiß, wodurch eine Schreibweise entsteht, die gleichzeitig horizontal und vertikal ist. Darüber hinaus machte Bach aus der Kontrapunktik, die durch Jahrhunderte die Ausdruckskraft der Musik beeinträchtigt hatte, das stärkste Ausdrucksmittel. Die Kontrapunktik wird in Bachs Vokalwerken dramatische Ausdrucksform, indem er die Gegenbewegung der Formen zu einem Gegen- und Ineinander der Gedanken macht. War für die andern die Polyphonie, die Vorstellung mehrerer zusammen wirkender Individuen, zu einem Hemmschuh geworden für die Aussprache der Persönlichkeit eines Einzelnen, so wurde in Bachs Händen diese Vielheit das stärkste Ausdrucksmittel der Persönlichkeit, indem er in ihr die verschiedenen Empfindungen und Gedanken nebeneinander stellte, aus deren Widerstreit oder Zusammenwirken der über dem ganzen thronende Einheitsgedanke hervorwächst. Kann man sich eine höhere Erfüllung des Begriffes Stil denken, als wenn so die Form sogar schon Inhalt wird?!

Ich will nur auf einige Typen in der mannigfaltigen Reihe dieser vergeistigten Verwendung der Kontrapunktik hinweisen. Allgemein bekannt ist der große Eingangschor der Matthäuspassion. Da haben wir zunächst das dramatische Gegeneinander der beiden vierstimmigen Chöre der „Töchter

Sions" und der „Gläubigen". Jene haben der erschütternden Tragödie gewissermaßen beigewohnt und fordern die noch völlig unwissenden „Gläubigen" zur Mitbetrachtung auf. Während dieses Gegeneinanders der Erwägungen und Betrachtungen schwebt wie aus einer andern Welt die ruhige Choralweise „O Lamm Gottes unschuldig" über den wogenden Massen und kündet den ewigen Empfindungsgehalt des Erlebnisses. — Häufig dienen die Stimmen einer Art Ausmalung der in der Choralweise gegebenen dürftigen Skizze. Aus einer Stimmung wird ein Erlebnis; beim Bekenntnis ersehen wir das Werden der ausgesprochenen Überzeugung. Man nehme die Reformationskantate vom Jahre 1723, deren sämtliche entscheidenden Sätze auf der einzigen Melodie des „Ein' feste Burg" aufgebaut sind. Aber was wird aus der schlichten Weise, die melodisch bereichert in kühnen Fugen durch die Stimmen wogt! Ein Bild des Lebensmeeres, auf dem der Mensch hin- und hergeschleudert wird ohne Halt, ohne Rettung — wäre nicht „ein' feste Burg unser Gott". So unerschütterlich umklammert, von Trompeten und Bässen dröhnend, die Choralweise die flutenden Stimmenwogen, daß auch hier schließlich „ob auch die Welt voll Teufel wär" die Ruhe und der Friede einkehren, die die innere Erlösung uns gebracht. Noch reicher offenbart diese Kunst die in ihr ruhenden Ausdruckskräfte, wenn Gegensätzliches zusammengezwungen wird. Ein kühneres Gegeneinanderspielen zweier völlig geschiedener Tonwelten ist kaum zu denken, als wenn in der Kantate „du Hirte Israel" dem ganz hirtenmäßig weichen, schwärmerisch lyrischen Erguß der liebenden Verehrung die in den Qualen des Zweifels und den Ängsten drangvoller Lebensnot zerrissene Seele entgegenschreit.

In solchen Fällen steht man immer wieder staunend vor der von Tieck mehr gefühlten Tatsache, daß in Bach geradezu die Musik an sich Leben gewonnen hat, daß in ihm darum alle zukünftige Musik bereits enthalten ist. Ich habe in anderem Zusammenhange (S. 345) als verdienstvollste Bereicherung, die Richard Strauß der neuen Musik gebracht hat, diese Ausnutzung der Kontrapunktik für eine dramatische Entwicklung des Geistigen bezeichnet. Aber Bach ist hier dem Neueren überlegen, weil Bach die geistigen Gegensätze so ganz mit den seiner Kunst eigenen Mitteln herausarbeitet, weil er so gar nicht der Beihilfe gedankenhafter Vorstellungen bedarf. Als letzter Grund der Überlegenheit des Älteren, seiner größeren und weiteren Wirkungskraft ergibt sich aber immer wieder sein Gesamtverhältnis zur Kunst. Entscheidend ist bei Bach, wie bei dem andern großen Seelenkünder Beethoven, die Fähigkeit, aus dem Einzelerlebnis heraus die typische Bedeutung zu gewinnen, vielleicht könnte man sagen: ihre Bescheidenheit. Für sie hat ihre Person und deren Erlebnisse nur insoweit Anspruch auf künstlerische Verkündigung, als aus dem Erleben des Einzelnen ein bedeutender Inhalt für die Gesamtheit herauskommt. Und schließlich ist auch hier ausschlaggebend die Fähigkeit idealer Menschenliebe; denn in ihr erscheint von selbst das Klein-

liche und Zufällige des Einzelschicksals als nichtig gemessen an den Fragen, die die gesamte Menschheit quälen, gegenüber dem Sehnen und Leiden, dem Schaffen und Wollen der Gesamtheit. Noch auf ein anderes will ich gleich hier hinweisen, weil es die erzieherische Bedeutung Bachs für die Gegenwart berührt. Der Eingangschor in der Kantate „Es erhub sich ein Streit" ist von einer so gewaltigen Wildheit, einer so titanenhaften Größe des Kampfes, dabei aber künstlerisch so klar gegliedert, so übersichtlich gestaltet, daß man auch hier fast mit Beschämung des Musiklärms gedenkt, den unsere Modernen bei jeder Kleinigkeit ausführen. Michelangelo und das darauf folgende Barock; das ist hier der Gegensatz. Schon Rubens erreicht mit seinem kraftgenialischen jüngsten Gericht nicht die ungeheure Größe und Gewalt des mit erhabener Klarheit des künstlerischen Wollens gestaltenden Florentiners. Immer mehr erkennt man, daß gegenüber jedem Vorwurf, und sei er geistig noch so kühn und sei er seelisch noch so aufwühlend, und läge in ihm ein noch so verwegenes Empfinden, für die Kunst das erste Gebot bleibt, daß der Künstler die Überlegenheit des Schöpfers behält; sonst kann sich nimmer aus einem Chaos eine geordnete Welt erheben. — —

Noch wollen wir in kurzer Übersicht einen Einblick in den Umfang von Bachs vokalem Schaffen gewinnen. Wir besitzen von Bach 389 Choräle in mehrstimmigem Satz; ein großer Teil derselben steht in den großen Werken. Bachs Choralsatz erstrebt auch in den einfachen Bearbeitungen nicht die Volkstümlichkeit des Gemeindegesangs; seine Choräle sind immer Kunstlieder. Bach mochte eingesehen haben, daß nur so der Choral der lebendigen Kunstübung erhalten bleiben könne. Die Folgezeit hat ihm recht gegeben. Der Choral hat durch Bach eine künstlerische Bedeutung erhalten, wie nie zuvor; aber nach ihm ist diese Kunst auch erloschen. Wenn die heutige evangelische Kirche von Bach das eine wenigstens lernen wollte, daß nur ein lebendiger rhythmischer Vortrag den Choral künstlerisch lebensfähig erhalten kann.

Von den 300 Kantaten, die Bach geschrieben hat, sind etwa zwei Drittel erhalten, ein unerschöpflicher Reichtum, den zum Volksgut zu machen die hehrste Aufgabe einer weitsichtigen Musikkultur ist. Hier ist die ganze Welt des Empfindens mit so überzeugender Kraft ausgedrückt, daß auch der stumpfeste Sinn erleuchtet und mitgerissen werden muß. Nur auf eine einzige Gruppe sei des Beispiels wegen hingewiesen. Auch glaube ich, daß die gesamte Kunst der Welt nicht zum zweiten Male etwas so wunderbar Ergreifendes hat, wie Bachs ziemlich zahlreiche Kantaten vom Tode. Diese Todessehnsucht, die völlig frei ist von aller krankhaften Weichlichkeit, die nirgendwo einer Schwäche verfällt, vielmehr immer das Ergebnis eines durchaus gesunden Strebens nach Vollendung, nach Erzielen des Höchsten in sich trägt, findet bei Bach einen geradezu unirdisch schönen Ausdruck. Die Mannigfaltigkeit, die ihm hier zu Gebote steht, zeugt von einem so erstaunlichen Reichtum des verschiedenartigen Ausdrucksvermögens einer ähnlichen Stimmung, daß

sich nur in Goethes Lyrik und in Raffaels Madonnenreihe etwas Vergleichbares findet. Nur erwähnt sei, daß Bach auch etliche weltliche Kantaten geschrieben hat, die dem eigentlichen musikdramatischen Stil vielfach doch recht nahe kommen, trotzdem sie mehr Gelegenheitsarbeiten sind. Wer den ernsten Riesen einmal recht behaglich lachen hören will, sehe zu, wie aus dem wütenden ein „zufriedengestellter Äolus" wird, weil ihn Pallas Athene anfleht, auf das Namensfest des Leipziger Universitätsprofessors August Müller Rücksicht zu nehmen.

Die aus Kantaten hervorgegangenen Oratorien zu Weihnachten und Himmelfahrt leiten hinüber zu den Passionen, jenen Werken Bachs, die dank ihrem Inhalte am ehesten volkstümlich werden können. Bach soll fünf Passionen geschaffen haben; drei sind unter seinem Namen erhalten, aber die Echtheit derer nach Lukas wird mit guten Gründen angezweifelt. Dagegen sollte man sich weniger Mühe geben, die Unterordnung der Passion nach Johannes unter die nach Matthäus zu begründen, sondern sich bemühen, die einzigartigen Schönheiten der ersteren neben der geschlosseneren Kunstleistung der letzteren zu weitester Kenntnis zu bringen. Die 1729 erstmals aufgeführte, 1740 dann überarbeitete Matthäuspassion ist später und reifer, als die 1723 geschaffene Johannespassion. Beide gehören der Gattung der oratorischen Passion an, beide streben aber nach Ausrottung der hier eingerissenen Mißstände. In der Passion nach Matthäus ist es Bach gelungen, die außerbiblischen Textzutaten inniger dem Ganzen zu verschmelzen und ihrer subjektiven Lyrik dadurch etwas Allgemeingültiges zu geben, daß sie in den Stimmungsbereich des Chorals gerückt wird. Auch der Formenkünstler in Bach hat nie gerastet. Die Zweiteiligkeit des Chors und des Orchesters sind für die Passion Errungenschaften von so elementarer Überzeugungskraft, daß sie nicht mehr wegzudenken sind. Die Matthäuspassion ist im höchsten Sinne liturgische und kirchliche Musik, wenn wir beide Begriffe so erweitern, daß sie zusammen eine religiöse Volksfeier bedeuten. Die Johannespassion ist dagegen persönlicher und leidenschaftlicher. Sie mag an Größe dem späteren Werke nachstehen; an musikalischer Kraft und künstlerischem Reichtum ist sie so groß, daß es eine Verwegenheit wäre, hier kritisch abwägen zu wollen, statt in freudiger Ehrfurcht zu bewundern, daß derselbe Mensch auf dem gleichen Gebiete zweimal so Übermenschliches zu schaffen vermochte. Wie muß dieser Mann, dessen ganzes Wesen ein Hinauf ist in die Welt des Edeln und Schönen, schauernd hinabgestiegen sein in die finstersten Abgründe des Hasses, des Irrwahnes, der Vertiertheit, um die Reihe dieser Chöre schreiben zu können, in denen das irregeleitete Volk nach dem körperlichen Blute des Mannes giert, der ihm in innerlicher Liebe sein ganzes Sein hingegeben hatte. Einen entsetzlicheren Schrei hat Dante auf seinem Gange durch die Hölle nicht vernommen, als dieses wahnsinnige „Kreuzige" von wild gemachten Kindern geschrien, von rasenden Weibern gefaucht, von entfesselten Männern

gebrüllt. — Bachs Zeit hat diese Werke nicht verstanden; sie fanden gar keine Verbreitung, wurden geradezu vergessen. Es ist des jungen Mendelssohn schönstes Verdienst, daß er die „Matthäuspassion“ in einem Konzert der Berliner Singakademie (12. März 1820) wieder ans Licht zog und damit einer neuen Pflege Bachs die zunächst nur widerwillig beschrittenen Wege bahnte.

Kantaten mit lateinischem Texte sind Bachs sogenannte „kurze“ Messen, die nur aus Kyrie und Gloria bestehen. Mehrere andere lateinische Werke, darunter das großartige fünfstimmige Magnificat (s. o.), leiten hinüber zu Bachs H moll-Messe. Man hat sich seltsamerweise mit der Frage gequält, wie der Protestant Bach zur Vertonung des katholischen Messetextes gekommen ist. Nun, das Bestreben, dem katholischen sächsischen Königshause näher zu kommen, bot dem Meister den Anlaß, sich mit dem Texte zu beschäftigen. Dieser ergriff den Künstler so, daß er die konfessionellen Bedenken überwinden mußte, wenn solche überhaupt einem Manne von der tiefen Religiosität Bachs aufsteigen konnten.

Bachs „H moll-Messe“ ist ein ungeheures Werk, unvergleichbar mit anderen, für sich ragend, ein Riesenbau, der nur durch Vorarbeit Unzähliger möglich war und doch durchaus persönliches Bekenntnis ist. So oft ich vor dem Kölner Dom stand, so oft ich in ihn eintrat, hatte ich immer dasselbe Gefühl. Das ist ungeheuer groß, das ist voll einziger Kunst; aber das erdrückt mich, es wirft sich eine fremde Welt auf mich, und ich finde keinen, der mir die Hand reicht und mir sagt: Steh auf und fühle mit mir; auch hier waltet Menschentum. So ist es im ersten Augenblick. Aber dann, verweile ich lange im Dom, schreite den Wänden entlang, seh', wie die Sonne die farbigen Heiligen oben in den Fenstern mit fast himmlischem Glanze durchleuchtet. Nun wird mir wohliger. An solch einer Säule fühlt man sich geborgen. Wie da die einzelnen Säulen auf sicherer breiter Basis sich zum Bündel zusammenschließen. Vereint streben sie dann sicher zu schwindelnder Höh'; hoch droben beim Kapitäl fühlen sie sich so frei, daß sie an buntestem Zierat sich gar nicht Genüge tun können. Und immer offener wird das Auge für Einzelheiten. Hier eine Rosette, dort ein Schlußstein, da ist das Vierpaßmaßwerk im Kreis, dort im Viereck, hier rund-, dort spitzbogig; welch' ein Spiel in den Fensterbogen. Nun auf einmal sieht man hundert Menschen bei der Arbeit, sieht man den Einzelnen, der liebevoll ein einzelnes Stückchen schafft. Und da ist auch das große Ganze vertraut. Das ist ja nur so ungeheuer und gewaltig, weil es so viele, so vielerlei umschließt. Aber dieses Große ist doch die Heimat eines jeden von uns, und wir sind darin geborgen, weil wir eben für unser ganzes Sein darin Platz haben. Daß wir es nicht ganz zu füllen vermögen, fühlen wir jetzt nicht mehr. Und wie drinnen, ergeht es uns nun auch draußen. Die Türbogenfelder werden jetzt zur Heimstätte von hundert Gestalten, deren jede das mit Liebe geschaffene Werk eines Menschenkindes ist; die Wimperge ragen als kostbare Erkerzier der Wohnung Gottes. In Wasserspeiern lacht

ein kräftiger Humor; in niedlichen Krabben offenbart sich eine sinnige Freude am Intimen; nun schau gar hier, an dem riesigen Strebepfeiler des Riesenbaues hat einer einer kleinen Statue ein trauliches, eigenes Häuschen hingebaut, daß sie unter dem Baldachin träumt, wie in einer Gartenlaube. — So wird einem der gewaltige Riesenbau zu eigen, gleichwie der Einzelne sich die Welt zu eigen macht, von der er auch nur ein ganz kleines Teilchen zu erfüllen vermag. Und wir spüren hier das Verwandte der Schöpferkraft des Künstlers mit der der Gottheit. Denn auch jener schafft seine eigene Welt, und doch bietet sie Unzählbaren die Heimat des Geistes und des Herzens.

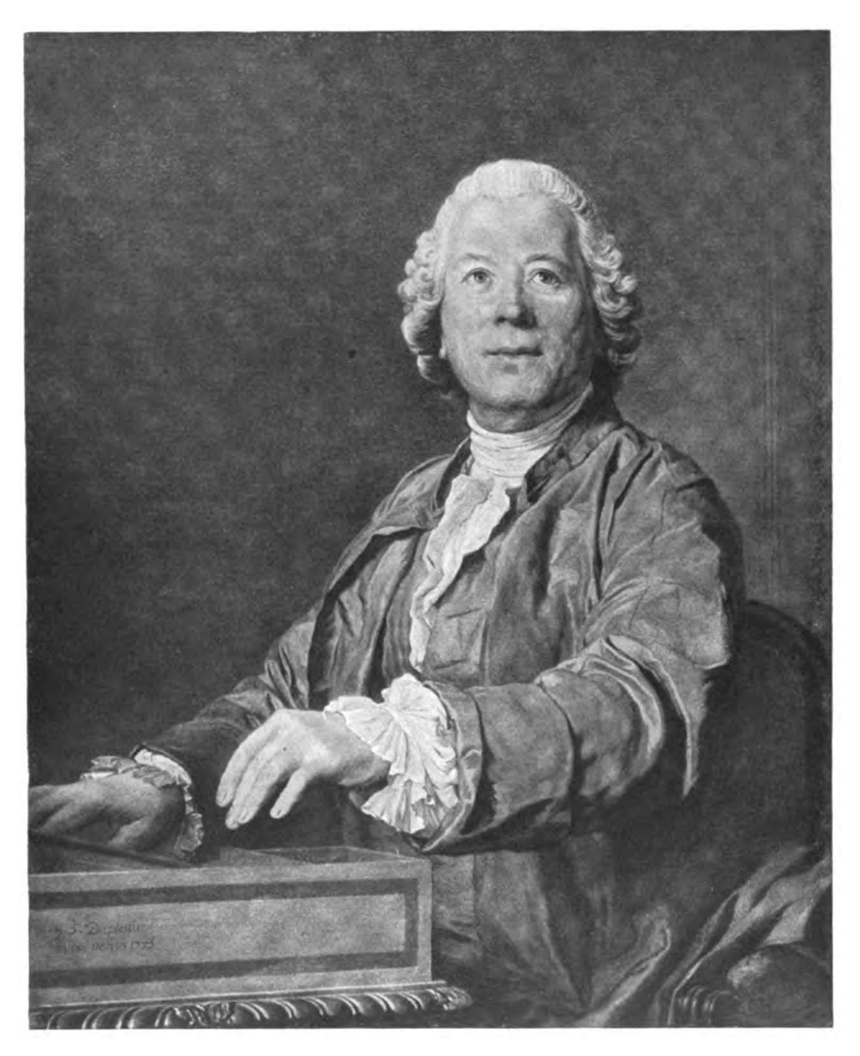
Solch ein Kölner Dom ist Johann Sebastian Bachs „Hohe Messe", ist der größte Teil seiner Kunst. Wie dort, starrt uns auch hier erst eine Welt entgegen, die wir gleich als groß und erhaben empfinden, zu der wir uns aber auch erst das persönliche Verhältnis gewinnen müssen. Dann aber, o Gott! welch ein Reichtum in allem Einzelnen, wieviel Innigkeit, wieviel Liebe, wieviel Ernst, welche Freudigkeit, welch' mystischer Tiefsinn, wieviel kindlich treuherziger Jubel.

Noch eins. Ich habe oben den Kölner Dom und nicht ein anderes gewaltiges gotisches Münster genannt. Mit Bedacht, weil der Kölner Dom von einer vollendeten Stilreinheit ist, die über allen Zeiten thront. Das Freiburger Münster z. B. wird einem viel leichter vertraut, weil wir in seinen verschiedenen Teilen die verschiedenen Zeiten spüren, in denen es gebaut wurde. Das langsame Wachsen menschlicher Arbeit kommt uns hier zum Bewußtsein. Der Kölner Dom wirkt, als sei er von Promethidenhänden in einem großen Schöpfungstage gestaltet worden. So ist auch die Musik Johann Sebastians. Ihr Stil steckt nicht, wie man so gern sagt, in ihrer Zeit, zu der man sich zurückfinden muß. Diese Kunst steht über aller Zeit, und wir müssen uns zu ihr emporringen.

Drittes Kapitel

Gluck

Einer kann nicht alles, und wenn er klug ist, so will er nichts, als was er kann! Der Ausspruch könnte in seiner stolz-bescheidenen Selbsterkenntnis und männlich-ruhigen Entschlossenheit von Lessing stammen; er ist aber von Gluck. Andererseits könnte auf Gluck angewendet werden jene allzuherbe Selbstkritik Lessings in der Hamburger Dramaturgie: „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für den letzteren zu erkennen. Aber nur, weil man mich verkennt. Ich fühle



Christoph Willibald Gluck

die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, reinen Strahlen aufschießt; ich muß alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen." Das Wort paßt auf Gluck in derselben Beschränkung, wie es von Lessing gilt. Im Hinblick auf Shakespeare hatte es Lessing mit halb trutziger Bewunderung, halb schmerzlichem Verzicht von sich gesagt. An der quellenden Fülle Bachs, an der strotzenden Kraft Händels gemessen, kann man auch bei Gluck nicht von einer „lebendigen Quelle" sprechen. Aber wie Lessing besaß er einen glänzenden Kunstverstand, der in jeglichem Ding die guten und die schlechten Kräfte erkannte; wie Lessing vermochte er die schlechten zu unterdrücken und die guten zu verstärken, besaß er männliche Zähigkeit und unermüdlichen Fleiß; gleich ihm hatte er zwar nicht jene Schöpferkraft, die aus dem Chaos der in der eigenen Brust verschlossenen Kräfte eine Welt schafft, wohl aber jene hohe Gestaltungskunst, die das durch die kritische Prüfung des Vorhandenen Erkannte im eigenen Schaffen zu verwirklichen vermag. Es sind nicht eigentlich neue Werte, die so geschaffen werden; aber ein lange Gesuchtes findet hier seine Erfüllung. Und wie Lessing, nicht aber die schöpferisch stärker veranlagten Klopstock und Wieland, der deutschen Literatur das lang gesuchte Drama gab, so gelang Gluck und nicht dem viel reicheren Händel die Lösung des alten Problems eines Musikdramas. Wie ferner Lessing, der in sich die lebendige Quelle vermißte, der erste Deutsche ist, der im Drama wirklich lebendige Menschen schuf, deren Seelen unsterblich sind, so wandelte Gluck als erster die Schemen, die seit anderthalb Jahrhunderten über die Bühne schritten, zu beseelten Wesen um. Lessings Dramen sind die ältesten deutschen Schauspiele, die heute noch auf der Bühne leben; das gleiche gilt von Glucks Opern. Wie man endlich Lessing gegenüber das Gefühl hat, daß nur eine solche Natur, der der dyonisische Rausch beim Schaffen unbekannt ist, die vielmehr in apollinischer Ruhe und Klarheit gestaltet, aus der großen Zahl der sich darbietenden Wege den rechten wählen konnte, so erkennt man in noch stärkerem Maße, daß das von den Florentinern im Musikdrama in die Kunstwelt gestellte Problem nur von einem Manne zu lösen war, der die Wechselbedingungen im Zusammenwirken der Künste erkannte und nach diesen Erkenntnissen ruhig und sicher gestaltete, nicht aber einem Genius, der den gewaltigen Strom der in ihm flutenden Schaffenskräfte in das bereits gegrabene Bett einer vorhandenen Kunstgattung schießen ließ. So war es bei Händel gewesen; er lebte durch Jahrzehnte seine Natur in der italienischen Oper aus. Da diese Oper nicht lebensfähig war, waren die Kräfte vergeudet. Als Händel das endlich einsah, kehrte er der Gattung den Rücken und schuf sich eine andere. Auch Gluck hat ein Vierteljahrhundert lang italienische Opern geschaffen. Dann erkannte er, daß diese Form eine Fälschung der Gattung sei; kritisch drang er ein in das wahre Wesen derselben und schuf nun nach diesen Erkenntnissen sein Werk. Wohl war in ihm keine „lebendige Quelle",

die durch „eigene Kraft" emporschießt und frei ihren Weg wählt; auch er mußte durch „Druckwerk und Röhren alles aus sich herauspressen" — was natürlich nur Erfolg hat, wenn doch die lebendigen Wasser im Boden schlummern —; dafür vermochte er dann aber auch die Wasser nach seinem Belieben dorthin zu lenken, wo er erkannt hatte, daß sie fruchtbringend sein würden.

Hat man bei Bach und Händel das Gefühl, daß sie einfach ihre Persönlichkeiten in Musik auslebten, so sehen wir bei Gluck, daß er sich in den Dienst einer Idee stellt. Bewußt ist das freilich erst in seiner letzten, für die Kunstgeschichte allein bedeutsamen Periode geschehen, und auch da keineswegs so, daß er seiner Natur Gewalt antat. Vielmehr wies ihn seine ganze Art auf dieses Gebiet, und sie konnte sich erst voll betätigen, als er es entdeckt hatte. Aber schon vorher hatte er vermöge dieser Natur aus dem gesamten Musikleben seiner Zeit — er war im Leben geradeso universal wie Händel — nur das in sich aufgenommen, was zur Erfüllung seiner Aufgabe diente.

Der Mann, auf dessen Partituren mit etwas gespreizter Würde Ritter von Gluck als Verfassername steht, war ein bescheidenes Volkskind. Christoph Willibald wurde am 2. Juli 1714 dem Förster Alexander Gluck von seiner Eheliebsten Walburga geboren zu Erasbach bei Weidenwang unweit der bayrisch-böhmischen Grenze. Schon drei Jahre später übersiedelte die Familie nach dem böhmischen Eisenberg, wo der Vater in den Dienst des Fürsten Lobkowitz trat. Die Eltern begnügten sich für ihren Knaben nicht mit der Elementarschule, sondern ließen ihn (von 1726—32) in Komotau die Jesuitenschule besuchen. Wie an allen derartigen Seminarien fand auch hier die Musik eifrige Pflege; der begabte Jüngling wirkte im Gesangchore und erhielt überdies Unterricht im Klavier-, Orgel- und Violinspiel. So war Gluck imstande, sich selber recht und schlecht durchzuschlagen, als er 1732 nach Prag kam. Immerhin fand er neben seiner Brotarbeit als Kirchensänger und Tanzbodengeiger noch Zeit, sich unter Czernohorsky (1690—1740), der damals Chorleiter an St. Jakob war, zu einem tüchtigen Cellisten herauszubilden. Der Prager Franziskaner war einer der gediegensten Theoretiker seiner Zeit und wird in diesem Unterricht wohl den Grundstein zu Glucks tieferer musikalischer Bildung gelegt haben. Da Czernohorsky zur ernsten böhmischen Kirchenmusikschule gehörte — man nannte ihn den Palestrina seiner Heimat —, erhielt hier Gluck den ernsten großen Stil der Vergangenheit zu den segensreichen Anregungen der Volksmusik, die er an ihren Quellen im deutschen Wald und im böhmischen Volkstanz hatte gewinnen können.

Bald drang er auch in den Geist der neuen Kunstmusik ein. Bei einem Feste im Lobkowitzschen Palaste zu Wien, wohin Gluck 1736 gekommen war, hörte ihn der lombardische Fürst von Melzi, der die große Begabung des jungen Musikers erkannte und ihn nach Mailand mitnahm, damit er dort bei Battista Sammartini (1704—1774) seine musikalische Lehrzeit abschließe.

Den damals als Instrumentalkomponist berühmten Sammartini kann man als einen der wichtigsten Vorläufer Haydns auf dem Gebiete der Orchester- und Kammermusik ansehen. Wenn Gluck später das Orchester in der Oper zu der seither geltenden Bedeutung zu erheben vermochte, so hatte wohl der Mailänder Unterricht ihn dazu befähigt. Zur Instrumentalmusik als solcher fühlte sich Gluck zeitlebens nicht hingezogen, wenn er auch mehreres dafür geschaffen hat; er bedurfte des Anreizes durch die Dichtung. So war denn auch das erste Werk, mit dem der Schüler Sammartinis, unter dessen mehrere Tausend übersteigenden Werken nur zwei Opern sind, vor die Öffentlichkeit trat, die Oper „Artaserse" nach Metastasios Textbuch, die 1741 in Szene ging und so erfolgreich war, daß er für die nächsten Spielzeiten immer mehrere Aufträge hatte. Bis 1745, dem Endpunkte dieses ersten Aufenthaltes in Italien, schuf er acht Werke, die ihm eine solche Berühmtheit eintrugen, daß er ans Haymarkettheater in London berufen wurde.

Der Londoner Aufenthalt ist für Gluck von großer Bedeutung geworden, nicht trotzdem, sondern weil er keinen Erfolg hatte. Weder seine neue Oper „La Caduta dei Giganti" noch ein aus den früheren Werken zusammengestelltes „Pasticcio" gefielen. Die italienische Oper im Haymarkettheater war ja nur noch ein Schatten der früheren Herrlichkeit, der die Sonne Händels geleuchtet hatte. Dafür strahlte dieser jetzt in seinen gewaltigen Oratorien. Es ist klar, daß eine Natur, in der der Kunstverstand so stark war, wie bei Gluck, sich über die Gründe klar zu werden suchte, weshalb ein Händel zu der neuen Kunstform übergegangen war, weshalb er selbst in der alten keinen Erfolg gewann. Die Gattung selber gab er nicht preis. Er schloß sich nur noch schärfer der von Jomelli und Traëtta vertretenen Richtung an, die auf eine Vertiefung der italienischen Oper hinzielte. Rameaus Opern, die er zuvor in Paris gehört hatte, mochten ihn in der Überzeugung bestärken, daß die dramatische Wahrheit in Vorgang und Charakteren und die musikalische Wahrheit im Ausdruck doch auch in der Oper zu erreichen seien. Dazu hat Gluck bei diesem englischen Aufenthalt aus Händels Werken die hohe musikalische Bedeutung und dramatische Verwertbarkeit des Chores erkannt.

Es war im Jahre 1746, als Gluck England verließ. Die erste Oper, in der er die Gedanken verwirklichte, zu denen er hier angeregt worden war, entstand erst sechzehn Jahre später: „Orpheus" wurde am 5. Oktober 1762 in Wien aufgeführt. Dazwischen hat Gluck noch fast ein Dutzend Opern im alten Stil geschaffen, ebenso liegen noch nach dem „Orpheus" mehrere derartige Werke einer von ihm bereits preisgegebenen Gattung, wobei man etliche Stücke im französischen Operettenstile nicht zu den verlorenen Arbeiten zu rechnen braucht. Man darf diese Tatsache nicht verschweigen, braucht sie auch nicht zu beschönigen, muß vielmehr nach einer Erklärung suchen. Man hat diese in den äußeren Lebensbedingungen des Meisters gesucht. Zunächst

sei er in hartem Frondienst gestanden; aber nach 1750 war er durch seine Heirat ein reicher Mann. Nun, da sei er eben in kaiserlichem Dienste gewesen und hätte diese Werke in Auftrag bekommen; ebenso sei er zu gewissenhaft gewesen, um die ihm vorher in Auftrag gegebene Metastasiooper „Ezio“ nach dem „Orpheus“ anders auszuführen, als im erwarteten Stil der opera seria. Dem wäre zu entgegnen, daß für die späteren italienisierenden Opern „La corona“, „Il parnasso confuso“, diese seltsame „Verpflichtung“, schlechter zu schreiben, als er konnte, wegfiel. Bulthaupt betont die geschäftliche Seite. So wenig man vor dem „Allzumenschlichen“ im Leben auch der Größten die Augen zu verschließen braucht, sollte man es zur Erklärung doch erst dann heranziehn, wenn es keine aus der Kunst gibt. Die letzteren sind immer wichtiger, weil sie gleichzeitig das menschliche Verhalten des Künstlers begreiflich machen. Im Falle Gluck gibt es zwei Erklärungen aus den künstlerischen Verhältnissen. Die eine liegt in Glucks künstlerischer Veranlagung, die zweite im Wesen der Oper.

Gluck selber hat in einem Briefe an den Herausgeber des „Mercure de France“ das Hauptverdienst an der Neugestaltung der Oper dem Dichter des „Orpheus“, Calsabigi zugestanden. Das war keine Phrase, und Gluck huldigte keineswegs falscher Bescheidenheit. Sein ganzes Verhältnis zur Instrumentalmusik, die doch gerade damals so mächtig emporblühte, zeigt, daß Gluck zum Schaffen der Anregung durch den Dichter bedurfte. „Ehe ich arbeite,“ gesteht er, „suche ich vor allen Dingen zu vergessen, daß ich Musiker bin.“ Er strebte vielmehr danach, „Dichter und Maler“ zu sein, also sich in den gegebenen Text zu vertiefen und diesen zu illustrieren, gewissermaßen durch Farben, die von der Dichtung gegebene Umrißzeichnung zu verlebendigen, wie er sich bei anderer Gelegenheit ausdrückte. Darum zeigt sich in wirklich dramatischen Einzelszenen auch der Werke vor dem „Orpheus“ bereits der große Musikdramatiker. So ist der 1750 für Rom geschriebene „Telemacco“ ein musikalisch hervorragendes Werk; Gluck konnte eine ganze Reihe von Szenen daraus in seinen großen Reformwerken verwerten, wo sie zum Teil zu den berühmtesten Sätzen gehören (es ist allerdings leicht möglich, daß die einzige uns vorliegende Fassung des „Telemacco“ die aus dem Jahre 1765 stammende Neubearbeitung für Wien ist, womit die Sonderstellung dieses Werkes hinfällig würde). Aber in der einzelnen dramatischen Situation, in der Wahrheit des musikalischen Ausdrucks des dichterisch wahrhaft Empfundenen hat Gluck schon vor dem „Orpheus“ und auch in den italienischen Opern nachher die echt dramatische Natur bewährt. Er steht darin auch nicht allein, sondern innerhalb einer bedeutsamen Richtung der italienischen Oper, die im Gegensatz zur reinen Gesangsoper nach dramatischer Wahrheit strebte. Traëtta und Jomelli (s. S. 288) haben in dieser Hinsicht auch auf Gluck eingewirkt. Ein seinen Idealen entsprechendes Musikdrama konnte dieser aber erst schaffen, wenn eine entsprechende Dichtung ihm vorlag. Nur,

wenn er einer solchen gegenüber seinen Grundsätzen untreu geworden wäre, wenn er hier „italienert" hätte, könnte man von einem Abfall oder Rückfall reden. Das aber hat er nicht getan, auch nicht, wo die Versuchung nahelag, wie etwa in „Paris und Helena" und er hat in diesen Fällen mit Bewußtsein auf den Erfolg verzichtet. Gluck selbst wird dieser Zwiespalt kaum zum Bewußtsein gekommen sein. Seine Kunst brauchte die Verbindung mit der Dichtung. Die Kirchenmusik zog ihn nicht an, die Lyrik bot keine großen Aufgaben; Klopstocks „Oden" sind erst 1771 erschienen, und Gluck komponierte auch sofort mehrere Stücke dieser zeitgenössischen Lyrik im Gegensatz zu der Mehrzahl unserer anderen großen Komponisten, die in glücklicheren Zeiten sich gegenüber der Dichtung der Großen recht gleichgültig verhielten. So blieb ihm nur die Oper. An der Gattung der Oper aber liegt es, daß hier so oft die Künstlerschaft des Komponisten nicht rein erscheint, daß es zu allerlei Kompromissen kommen muß.

Wir sind damit der Entwicklung Glucks vorangeeilt. Er war 1746 von London an die damals bereits italienisch gewordene Oper in Hamburg und mit dieser nach Dresden gekommen, wo er aber nur kurze Zeit in der kurfürstlichen Kapelle verblieb. Sein Lebensweg führte nach Wien, wo er im Frühjahr 1748 ankam und zum Geburtstag der Kaiserin die Oper „La Semiramide riconoscuta" schuf, in der auch die eine Szene, in der die Königin und ihr früherer Geliebter Skytalkes sich wiederfinden, zu den echt dramatischen Würfen gehört. Aber noch war seines Bleibens in der Kaiserstadt nicht. Der Abschied wurde ihm leichter, weil der geldstolze Vater seiner Geliebten Marianne Pergin von dem armen Musiker als Schwiegersohn nichts wissen wollte. Über Kopenhagen kam Gluck nach Rom — die Komponisten italienischer Opern gehörten zu den Reisevirtuosen jener Tage —, wo der bereits erwähnte „Telemacco" zur Aufführung kam. Anfangs 1750 rief ihn die Nachricht vom Tode des alten Pergin nach Wien zurück, wo er sich noch im gleichen Jahre mit seiner geliebten Marianne vermählte. Das wurde nun ein schönes Künstlerheim. Marianne wurde ihrem Gatten nicht nur treue Besorgerin und Begleiterin auf den Kunstreisen, die er vorerst nicht lassen mochte; sie war vermöge ihrer den Durchschnitt weit überragenden Bildung auch imstande, regen Anteil an seinem künstlerischen Schaffen und an seinen geistigen Interessen zu nehmen. Die letzteren gingen recht weit und umfaßten neben Literatur und bildender Kunst insbesondere die Antike, wie denn auch das Gluckſche Haus, zumal seitdem der Meister im Sommer 1754 Hofkapellmeister der Kaiserin geworden, zu einem gesellschaftlichen Mittelpunkte Wiens wurde. Es war für Glucks Opernreform sehr segensreich, daß er durch sein Vermögen ein unabhängiger Mann in angesehener Stellung war. Sonst hätte er wohl bei den anfänglich geringen Erfolgen der meisten Reformwerke mit dem singenden Virtuosenvölklein und den Theaterdirektoren dieselbe Not gehabt, wie zuvor Händel.



Zunächst freilich dachte er noch nicht an Reform, schrieb die zahlreichen Gelegenheitsstücke, zu denen ihn seine Stellung verpflichtete, und schuf überdies für Neapel und Rom neue Opern; für eine derselben „Antigono“, wurde er vom Papste 1755 zum Ritter vom goldenen Sporn ernannt.

Eher mag man als eine günstige Vorarbeit für die Opernreform und nicht nur als gute Vorbereitung für Glucks späteres Wirken in Frankreich die eingehende Beschäftigung mit dem Stil des französischen Singspiels ansehen, zu der Gluck nach 1756 durch seine Hofstellung geführt wurde. Neben „Airs nouveaux“, in denen er den einfachen Melodiegang der französischen Chanson zu Klavierbegleitung nachbildete, schuf er neun kleinere Operetten, unter denen „Les amours champêtres“ (1755 „die Maienkönigin“), „Le cadi dupé“ (1761 „der betrogene Kadi“) und „La rencontre imprévue“ (1764, „die Pilgrimme von Mekka“) unter den beigefügten Titeln neuerdings auf der deutschen Bühne wieder aufgetaucht sind. Daß es dem ernsten, feierlichen Gluck so schnell und gut gelang, sich in den leichten Stil der Operette hineinzufinden, ist erneut ein Beweis dafür, wie sehr er von der Textdichtung beeinflußt und befruchtet wurde. Übrigens hat Wotquenne (themat. Verzeichnis sämtlicher Werke Glucks) nachgewiesen, daß Gluck diese französischen Schäferspiele für die Wiener Aufführung bloß bearbeitet und nur einzelne Stücke eingeschoben hat. Der überwiegende Teil der hier verwendeten Musik ist italienischen und französischen Ursprungs. Immerhin überraschend bleibt es doch, daß auf das 1761 entstandene, denselben Stoff wie Mozarts Oper behandelnde Ballett „Don Juan“, dessen wertvolle Musik in neuerer Zeit als viersätzige Konzertsuite für den Konzertsaal gewonnen wurde, im gleichen Jahre 1762 neben dem französischen Singspiel „On ne s'avise jamais de tout“ und der für die Eröffnung des neuen Theaters in Bologna komponierten Oper „Il trionfo di Clelia“ auch die erste „Reform“-Oper auf der Bühne erscheint.

Am 5. Oktober 1762 wurde in Wien „Orfeo ed Euridice“ zum erstenmal aufgeführt. Ein uralter, oft benutzter Stoff in italienischer Sprache — das sieht zunächst nicht nach Reform aus. Dasselbe gilt von den späteren Reformopern Glucks. Einige derselben sind vor ihm noch öfter als fünfzehnmal komponiert worden, wie es vom „Orpheus“ bekannt ist. Auch in der Gestaltung der Handlung weichen diese Werke nicht von den früheren ab. Gewiß stand Gluck der Antike viel näher, als seine Vorgänger, aber nicht in einem der Stoffe wahrt er den Mut des tragischen Geschehens, den die Antike in so hohem Maße besessen. Der Ausgang aller Opern Glucks ist zum Guten gewendet. — Wo liegt denn nun das Neue in der Dichtung? Denn in ihr muß es doch sein, da Gluck so treulich der dichterischen Vorlage sich anschloß! Die Antwort auf diese Frage berührt auch den Kern der Reform Glucks, zeigt, daß ihr höchster Wert nicht die Auffindung eines Stiles, sondern die Wahrheit des seelischen Ausdrucks war. Der neue Stil

ist die Folge dieser wahren Seelensprache. Sie war nur auf Grund einer Dichtung zu finden, die diesen seelischen Ausdruck erreicht hatte, in jedem Satze, in jedem Worte; die alles ausschied, was dieser seelischen Wahrheit widersprach, die alles betonte, was sie zu erhellen vermochte.

Glucks Kunst ist im tiefsten Wesen Lyrik. Lyrik im Sinne von Verkündung seelischer Zustände und Entwicklungen. In dieser Fähigkeit, seelische Stimmungen zu veranschaulichen, beruht seine Dramatik, nicht darin, daß er den Charakter in Taten sich ausleben läßt. Seine Dramatik liegt nicht auf der Linie zu Shakespeare, sondern zum Goethe des „Tasso" und der „Iphigenie". Das scheint mir bei den beliebten Parallelen zwischen Gluck und Wagner allzusehr übersehen zu werden. Die beiden haben im Grunde wenig miteinander gemein, und ich wundere mich nicht, daß Wagner, dessen Dramatik sich doch, soweit es für Musik möglich ist, in der Entwicklung der Charaktere und des Geschehens betätigt, Gluck nicht gerecht wurde. Er sah bei Gluck nur ein Aufbäumen wider das italienische Virtuosentum. In Wirklichkeit hat Gluck vor allem dem Seelischen im Drama zum Rechte verholfen.

Es gibt im Schaffen des Genius keine Zufälligkeiten, sondern nur Notwendigkeit. Es ist kein Zufall, daß Gluck mit Klopstocks „Hermannsschlacht" nicht zu Ende kam, daß er das Werk nicht aufschrieb, trotzdem er es „fertig im Kopfe trug". Er trug eben nicht das Werk fertig im Kopfe, sondern einzelne Situationen daraus. Es ist ferner auch kein Zufall, sondern Notwendigkeit, daß Gluck keine neuen Stoffe, kein neues Geschehen zu gestalten suchte, trotzdem es für ihn, der sich mit den stofflich neuen französischen Singspielen so viel abgegeben hatte, nahe gelegen hätte, auch für ernste Opern neue Stoffe zu wählen. Man sehe sich doch einmal die Textbücher der Gluckschen Opern genau an. Sie erweitern weder, noch verstärken sie das Geschehen, sie suchen nicht die Handlung dramatischer zu gestalten — im „Orpheus" ist sie gegenüber früheren Textbüchern vereinfacht, in der „Armida" ist vom 2. Akt ab kaum von Handlung die Rede, in „Paris und Helena" fehlt das Stoffliche fast ganz, — sie streben ausschließlich danach, das seelische Empfinden der verschiedenen Menschen bei den einzelnen Geschehnissen sich ausleben zu lassen. Man möchte darum weniger von Handlung als von Situationen reden. In dieser Hinsicht ist Glucks Dramatik der Bachs weit näher verwandt, als der Händels; er ist Psychodramatiker, sein Größtes gibt er im gesteigerten Monolog, wobei nicht bloß eine Person auf der Bühne zu stehen braucht, wo aber nur eine Person ihr Empfinden auslebt. Man denke an die entsetzlich grauenvolle Szene in der „thaurischen Iphigenie", wo Orests zerquälte Seele selbst im Schlummer keine Ruhe findet und unter den Martereien der Furien immer wieder ihr herzzerreißendes „Ach! Ach!" hinausstöhnt. Auch das ist im Grunde ein Monolog, denn die Furien sind ja doch nur Personifikationen der Gewissensbisse Orests. Auf diesem Wege des unbedingt wahren Ausdrucks des seelischen Empfindens ist Gluck ebenfalls in der „thaurischen Iphigenie"

zu einer in der Oper vor Wagner ganz vereinzelten Gegenüberstellung von Orchester und Textwort gelangt, wenn er zu Orests Worten „die Ruhe kehret mir zurück" das Orchester die Unruhmotive des vorangehenden Teiles beibehalten läßt. Von einem Kritiker auf diesen Widerspruch aufmerksam gemacht, entgegnete Gluck: „Orest lügt ja, er lügt, er hat seine Mutter gemordet!" Gluck suchte somit sogar im Gegensatz zu dem gesprochenen Wort die Wahrheit des dahinter stehenden seelischen Empfindens auszudrücken.

Glucks Natur war also, trotzdem er sich fast nur im Drama betätigte, lyrisch, ebenso wie Goethe im „Tasso" und in der „Iphigenie" Lyriker ist. Es ist bezeichnend, daß für diesen literarisch fein empfindenden und hochgebildeten Mann Klopstock zeitlebens der Lieblingsdichter blieb, Klopstock, dem auch das Epos zur Lyrik geworden war. Aber auch die spätere innige Beschäftigung mit der französischen Tragödie, aus der er die Dichtungen zu den beiden „Iphigenien" gewann, entsprach dieser Anlage. Die Reflexion über Handeln und Empfinden im französischen Drama kommt dieser lyrischen Auffassung alles Geschehens entgegen, wogegen das reflexionslose Handeln der Menschen bei Shakespeare, ihr Handeln im Affekt das eigentlich Dramatische darstellt.

Auch die dramaturgischen Grundsätze, die Gluck in den Vorreden zu einzelnen Werken, vor allem zur „Alceste" kundgibt, gehen alle auf diese Wahrheit des seelischen Ausdrucks zurück. Es sei seine Absicht gewesen, so führt er aus, den durch Eitelkeit der Sänger und schwache Willfährigkeit der Komponisten in die italienische Oper eingerissenen Mißbräuchen aus dem Wege zu gehen. Die Musik solle ihrer wahren Bestimmung zurückgegeben werden, also den Ausdruck und das Interesse der Situation verstärken, ohne den Zusammenhang zu zerreißen oder durch bloß äußerlichen Aufputz zu entstellen. Der Dialog dürfe nicht durch einen ungehörigen lyrischen Erguß unterbrochen werden. Aber darum gibt er keineswegs, wie es die alten Florentiner, wie es die Franzosen getan, diese reine Lyrik preis. Er behält sogar die geschlossene lyrische Form der Arie bei, nur muß natürlich diese Form durch den seelischen Gehalt erst gestaltet werden, nicht etwa diesen zwingen wollen. „Er glaube nicht," heißt es da, „über den zweiten Teil einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade in diesem die Leidenschaft am stärksten zum Ausbruch kommt; oder die Arie da zu schließen, wo der Sinn nicht schließt." Auf die Wahrheit und die Verstärkung des Ausdrucks läuft auch die Forderung hinaus, die Ouvertüre solle den Zuhörer auf den Inhalt der darzustellenden Handlung vorbereiten, und die Instrumente müßten stets im Verhältnis zur Stärke und dem Ausdrucke der Leidenschaften stehen. Wider diese letztere, aus feinstem Stilempfinden hervorgegangene Mahnung sündigen fast alle Opernkomponisten seit Wagner, die für einen harmlosen komischen Stoff dieselben Orchestermassen aufbieten, wie für einen fessellosen Ausbruch wilder Leidenschaft. „Endlich," sagt Gluck, „glaubte ich, einen großen Teil meiner Bestrebungen auf Erzielung

edler Einfachheit wenden zu müssen, weshalb ich stets vermied, auf Kosten der Anschaulichkeit mit Schwierigkeiten zu prunken; ich habe niemals auf Erfindung eines neuen Gedankens großen Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt wurde und dem Ausdrucke entsprach. So glaubte ich auch zugunsten der Wirkung die Regel opfern zu dürfen."

Alle diese Grundsätze sind eingegeben von dem Gedanken: Herrschaft des Seelischen über alle Form, natürlich auch über alle musikalische Form an sich. Das bedeutet nicht Formlosigkeit, sondern Formgestaltung aus dem Seelischen heraus: Seelisches Leben in musikdramatischen Formen, nicht in musikalischen. Das versteht sich zwar von selbst, wird aber wohl eben darum für gewöhnlich nicht beachtet.

Es ist in der Tat komisch, aber doch auch recht traurig, wie unausrottbar in der Kunstgeschichte manche falschen Vorstellungen sind. Immer wieder wird gesagt, Gluck — bei Wagner wiederholten es Gegner wie Anhänger — habe in der Oper die Musik zurückgedrängt. Das ist doch einfach nicht wahr, trifft nicht einmal in quantitativer Hinsicht zu. Man bedenke doch, daß in der italienischen Oper große Teile aus musikalisch völlig belanglosen Rezitativen bestanden, daß das Orchester ohne jede selbständige, den musikalischen Gehalt steigernde Bedeutung ist. Gluck setzt an die Stelle dieses Rezitativs einen in Form und Gehalt musikalisch sehr reichen Sprachgesang und sein Orchester bedeutet überall auch eine musikalische Vermehrung statt bloßer Füllung. Preisgegeben sind dagegen etliche geschlossene Musikgebilde, genau genommen gewisse Formen der Arie und des mehrstimmigen Gesangs, letzterdings sogar nur bestimmte virtuose Arten des Gesangs. Aber selbst wenn diese Preisgabe musikalischer Formen noch weiter ginge, könnte doch nur dann von einer Verminderung des Musikalischen gesprochen werden, wenn es sich um Kunstformen handelte, die für die Verbindung von Wort und Ton natürlich sind. Da nennt man die Musik immer Seelensprache, behauptet aber, daß jene, die bei der Verbindung von Musik und Dichtung gerade die Rechte der Wahrheit des seelischen Ausdrucks wahrnehmen, die Musik zurückdrängen. Wozu besitzen wir eine wortlose Musik, wenn sie nicht ein Sondergebiet einnehmen soll neben der mit dem Wort verbundenen? Wann und wo die Dichtung nur ein Vorwand ist, Musik zu machen, ist die so entstehende Kunstform unkünstlerisch. Wenn es dabei trotzdem einigen Musikern gelungen ist, unvergänglich Schönes zu schaffen, so ist das eben trotz der gewählten Form geschehen. Man denke an Händel! Oder man nehme Mozart! Ich halte seine Musik, rein als Musik betrachtet, für die dramatischste; sie ist so dramatisch, daß man seine Opern völlig dramatisch empfinden könnte, wenn sie nur gesungen, nicht gespielt würden. Hat ihm aber die Wahl der Opernform in musikalischer Hinsicht auch nur etwas Neues oder Eigenartiges gebracht? Sicher nicht. Wohl aber Gluck und in viel höherem Maße Wagner. In ihren Musikdramen ist eine Art von Musik, die als Ausdruck seelischen

Lebens durch nichts anderes ersetzt werden könnte, weder durch Poesie noch durch Musik allein. Nur in diesem Falle, das muß gegenüber den Verfechtern des musischen Allkunstwerkes immer wieder betont werden, bedeutet die Verbindung der Künste eine naturnotwendige Kunstform. Ich habe schon früher betont, daß das für das Musikdrama als Ganzes erst bei Wagner der Fall ist. Ihm am nächsten, näher als selbst Weber, kommt in der Hinsicht Gluck. Und zwar, weil er das Stoffliche zugunsten des Seelischen in den Hintergrund drängt.

Darauf beruht aber nicht nur Glucks Bedeutung für die Oper, sondern auch für die Musik als solche. Es trifft ja äußerlich zu, wenn Dommer (Musikgesch. S. 542) behauptet, Gluck habe die Einzelformen der Musik nicht gefördert; aber daß die geschlossenen Formen in Glucks Opern knapp gehalten sind, ist keine Schwäche, sondern eine große Stärke. Glucks kurze Arien sind Musterbeispiele für eine gedrängte, aber darum nicht minder ausdrucksreiche Melodik. Das Lied hat Gluck viel zu danken. Ebenso die Kunst der Orchestrierung. Denn ihm ist das Orchester das große Charakterisierungsmittel der Musik. Vom Rezitativ Glucks endlich führt der gerade Weg zu Wagners Sprachgesang. So bedeutend Bachs Rezitative in den Passionen sind, hier finden wir doch ein ganz anderes. Daß das volle Orchester sie begleitet, ist nur die äußere Folge der geistigen Erhöhung, infolge derer das Rezitativ nicht mehr ein mehr oder weniger wichtiges Einschiebsel zwischen zwei Musikstücken war, sondern die eigentliche musikdramatische Sprache, aus der an besonders bedeutungsvollen Stellen die kunstvolleren Musikformen organisch herauswuchsen. —

Der „Orpheus“ hatte in Wien eine im Ganzen freundliche Aufnahme gefunden und gewann mit jeder Aufführung an Boden. Gluck hatte den Charakter seines Werkes als Reformoper nicht betont, das Neue im Werke brauchte auch kaum als grundsätzlich empfunden zu werden. Die eigentliche Reformoper, die als solche programmatisch auf den Plan trat, war die „Alceste“, die am 26. Dezember 1767 in Wien ihre Erstaufführung erlebte. Der Text stammte wieder von Calsabigi, der ebenfalls seit dem „Orpheus“ Fortschritte gemacht hatte. Auch diese Oper ist eine Verherrlichung der Gattenliebe. In der edlen Einfachheit, der erhabenen Größe und dem wunderbaren Ebenmaße aller Bewegung ist sie vom höchsten Geiste der Antike noch mehr erfüllt, als der „Orpheus“. Will man den oft gemachten Vergleich der Musik mit der Architektur hier anwenden, so möchte man „Orpheus“ einem jonischen, „Alceste“ einem dorischen Tempel vergleichen. An die Stelle einer Ouvertüre ist hier die Einleitung getreten, aus der die Handlung unmittelbar herauswächst. Großartig, ganz im Geiste Händels, ist die Verwendung des Chores als des an den Geschehnissen innerlich und äußerlich beteiligten Volkes. Ergreifend ist der Ausdruck seelischer Qual in Alcestens Abschied, in Admets Verzweiflung, von monumentaler Feierlichkeit der Schicksalsspruch des Orakels,

der für Mozarts Geisterstimme in der Friedhofszene des „Don Juan" vorbildlich geworden ist. Die „Alceste" gehört nach Inhalt und Form zu den bedeutendsten Werken aller Zeiten und sollte auf unseren Bühnen einen ständigen Platz haben. Dabei dürfte dann nur die ursprüngliche Fassung zur Aufführung kommen, nicht die spätere (1776) Bearbeitung für Paris.

Das Werk fand die Bewunderung der Einsichtigen, aber auch die Gegner fehlten nicht. Darum klingt auch Glucks Sprache in der Vorrede zu der am 3. November 1770 in Wien aufgeführten dritten gemeinsam mit Calsabigi geschaffenen Oper „Paris und Helena" viel schroffer, und keines seiner späteren Werke zeigt eine so scharfe Befolgung seiner theoretischen Grundsätze. In dieser Hinsicht möchte man dieses Werk Wagners „Tristan und Isolde" gegenüberstellen. Die Handlung ist noch viel beschränkter, als in Wagners Werk; wie hier ist der Angelpunkt die Entwicklung des Fühlens eines Liebespaares. Gluck war musikalisch nicht reich genug, um wie Wagner über alle „Längen" siegen zu können. Man braucht um so weniger einen Versuch zur „Rettung" dieser dritten Reformoper zu machen, als Gluck sie später selbst als Ganzes preisgab und die Musik anderwärts verwertete. Darüber darf man aber die geschichtliche Bedeutung der Oper nicht übersehen. Die Entwicklung zweier Charaktere durch die Leidenschaft der Liebe ist hier zum ersten Male in großem Stil versucht worden. Paris wird aus einem schwächlichen, fast weibischen Schwärmer durch das Feuer der Leidenschaft zum tatkräftigen, alles an die Erreichung eines Zieles setzenden Mann gestählt. Psychologisch noch feiner ist, wie Helena aus einer oberflächlichen, schnippischen, äußerlich spröden und konventionell ehrenhaften Frau durch die wahre Leidenschaft zum edlen, für seine Liebe alles hingebenden Weibe wird. Das Rousseausche Evangelium der Natur erfuhr hier auch im Inhalt seine Erfüllung. Rein musikalisch gelangte Gluck durch die Notwendigkeit, die Gleichartigkeit der Handlung zu beleben, zu einer bewundernswerten Farbenfülle im Orchester und die rücksichtslose, aber schlagende Chorcharakteristik der Roheit der Spartaner, der Verweichlichung der Phrygier hat nur er selber später in der „Iphigenia auf Tauris" überboten. Von ganz besonderm Reiz ist die deutliche musikalische Scheidung der beiden verschiedenen Völkertypen.

Der „Mißerfolg" von „Paris und Helena" hatte Gluck keineswegs entmutigt. So darf man nicht etwa die erneute Erledigung höfischer Kompositionen im hergebrachten Stile betrachten. Das war für Gluck „Handwerk", das er als Beamtenpflicht erledigte, um dem Künstler um so freiere Bahn zu wahren. Wir wissen aus des Engländers Burney Bericht, daß die nächste Reformoper Glucks „Iphigenia in Aulis" bereits im Spätsommer 1772 im wesentlichen vollendet war. In dieser Zeit hatte sich Gluck auch als Lyriker an Klopstocks „Oden" bewährt (vgl. II, 8. Buch 1. Kap. Abschn. 1); daß er kein Liederkomponist im eigentlichen Sinne des Wortes gewesen ist, erklärt sich aus seiner gesamten Persönlichkeit. Sein gewöhnlich unterschätzter Einfluß

auf die Entwicklung des deutschen Liedes aber ging von seinen Dramen aus. Die liedartigen Gesänge im „Orpheus" taten weithin ihre Wirkung. Wichtiger noch wurde Glucks Verhältnis zur Dichtung. Dafür ist sehr bezeichnend, daß der programmatische Vorbericht, den J. A. P. Schulz 1784 seinen berühmten „Liedern im Volkston" voranschickte, in den Gedanken und vielfach im Wortlaut mit Glucks Vorrede zur „Alceste" übereinstimmt.

Aber wenn Gluck durch den Mißerfolg des „Paris" in der Überzeugung von der Berechtigung seiner Grundsätze und in dem festen Willen zur Vollendung des Reformwerkes nicht beirrt worden war, so hatte er doch eingesehen, daß das in musikalischer Hinsicht ganz dem italienischen Geschmack verfallene Wien nicht das geeignete Schlachtfeld sei. Sein Blick wandte sich deshalb, wie ein Jahrhundert später in ähnlicher Lage der Richard Wagners, nach Paris. Frankreichs Hauptstadt war in der Tat der einzig richtige Boden, weil hier der Kampf um die wahre Natur des Musikdramas bereits seit hundert Jahren hin- und herwogte. Wir haben darüber (S. 310 ff.) ausführlich berichtet. So starke Erfolge die italienische Oper auch errungen hatte, die französische Nationaloper hatte sich trotz allem in ihrer Vormachtstellung behauptet; in ihr aber waren die Rechte der dramatischen Handlung und des Textwortes gewahrt worden. War trotzdem die französische Oper bislang vom echten Musikdrama noch sehr fern geblieben, so hatte Gluck doch recht in seinem Gefühl, daß das Beste in den Bestrebungen der französischen Oper mit seinen eigenen Absichten zusammentraf. Daß er aber nicht etwa bloß an eine Vervollkommnung der französischen Oper innerhalb ihrer nationalen Umgrenzung dachte, beweist die Stelle in dem berühmten Brief vom Februar 1773 an den „Mercure de France", in der es heißt, sein Lieblingsgedanke sei es gewesen: „eine allen Nationen zusagende Musik zu schaffen, und dadurch den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken verschwinden zu lassen". Derselbe Brief zeigte, daß Gluck sich gar nicht um die in Paris bestehenden Parteikämpfe kümmern wollte, wahrscheinlich, weil er sich über dieses ganze Kunstgezänk erhaben dünkte. Denn er bekennt sich als Bewunderer und Anhänger Rousseaus, der doch ein erbitterter Gegner der tragischen französischen Nationaloper war. Bei Gluck lag in alledem kein Widerspruch. Denn Rousseaus Bekämpfung der Nationaloper richtete sich gegen deren wirkliche Schwächen in Musik und Drama; andererseits glaubte Gluck die Mahnung des Genfer Philosophen zur „Natürlichkeit" in seinem Schaffen zu erfüllen.

Die nächste Wirkung der offenen, aber keineswegs diplomatisch klugen Erklärung Glucks war, daß er beide Pariser Parteien zu Gegnern gewann: die Buffonisten als Anhänger der italienischen Oper, die Antibuffonisten, da sie im Bewunderer Rousseaus einen Gegner der nach ihrer Meinung von Lully und Rameau zum Gipfel geführten französischen Nationaloper sahen. Rechnet man dazu den Neid gegen den deutschen Musiker, den Widerstand der an solche Aufgaben nicht gewöhnten Sänger, der in ihren An-

sprüchen verwöhnten Tänzer, die Schwierigkeiten, denen alles Neuartige begegnet; rechnet man dazu endlich Glucks eigene Persönlichkeit, deren gerade, freiheitliche und hartnäckig ein Ziel verfolgende Art in der glatten Pariser Gesellschaft tausendmal anstieß — so wird man einsehen, daß noch genug Hemmnisse zu überwinden blieben, als endlich im Sommer 1773 die Dauphine Marie Antoinette es durchsetzte, daß Glucks „Iphigenie in Aulis" von der großen Oper angenommen und ihr ehemaliger Lehrer selber zur Einstudierung seines Werkes nach Paris berufen wurde.

Aber Gluck war nicht der Mann, der vor Schwierigkeiten zurückschreckte. Im Spätsommer 1773 kam er in Begleitung seiner getreuen Marianne und seiner sangeskundigen Nichte Anna, die das kinderlos gebliebene Ehepaar immer begleitete, in Paris an. Der Sechzigjährige stürzte sich mit dem Eifer eines Jünglings in die Arbeit, und überwand mit der Zähigkeit des Mannes alle Hemmnisse, bis endlich am 19. April 1774 „Iphigénie en Aulide" in Szene ging.

„Seit vierzehn Tagen," schreibt der bissige Chroniqueur Baron Grimm, einer der eifrigsten Parteigänger der Italiener, „denkt, träumt Paris nichts als Musik. Musik ist der Gegenstand all unserer Erörterungen, aller Unterhaltung, sie ist die Seele all unserer Soupers; es würde lächerlich erscheinen, an etwas anderem teilzunehmen. Muß ich erst noch sagen, daß es Glucks Iphigenie ist, die diese ungeheure Gärung angeregt hat? — um so gewaltiger, je mehr die Ansichten geteilt und alle Parteien von gleicher Wut erfüllt sind. Diese schwört, keine anderen Götter anzuerkennen, als Lully und Rameau, jene kann nur an die Melodien der Jomelli, Piccini, Sacchini glauben, während dort einzig auf Gluck geschworen wird, der die alleinige dramatische Musik gefunden, aus dem ewigen Quell der Harmonie, aus dem innerlichsten Zusammenklang der Seele mit den Sinnesnerven geschöpft habe; eine Musik, die keinem Lande zugehört, die er aber genial unserer Sprache angeeignet hat. Schon ist dieser Partei die wunderbarste Bekehrung gelungen: J. J. Rousseau ist der eifrigste Kämpe für das neue System geworden."

Rousseau war in der Tat bekehrt worden. Er sah ein, daß die Musik auch im echten Drama nicht zu kurz kommen brauchte, wenn nur der Musiker imstande war, trotz der Preisgabe gewisser musikalischer Formen etwas zu sagen. Bekehrt waren auch die Vernünftigen unter den Antibuffonisten. Sie mußten einsehen, daß diese Dichtung, die Marie François du Roullet (1716 bis 1786) mit großem Geschick aus Racines Tragödie gezogen hatte, in höherem Maße die berechtigten dramatischen Ansprüche erfülle, als eine frühere; sie erkannten, daß in Glucks ergreifendem und musikalisch rein ausgestattetem Sprachgesang die Deklamation des Wortes vollkommener weil ausdrucksvoller war, als in Lullys und Rameaus psalmodierenden Rezitativen. Glucks Verwendung der Chöre war für jeden von unwiderstehlicher Schlagkraft. Ja sogar die unentwegten Freunde des Balletts mußten zugeben, daß auch diese

Kunst nur gewinnen konnte, wenn sie nicht bloß zur Bewegung der Gliedmaßen des Ballettkorps, sondern auch zur Steigerung der Handlung diente, wenn es diese nicht zerriß, sondern aus ihr herauswuchs.

So steigerte sich denn auch der Erfolg der „Iphigenie“ mit jeder Aufführung. Er wurde noch überboten durch den des für Paris den dortigen Bedürfnissen gemäß umgearbeiteten „Orpheus“ (2. August 1774). Diese Umarbeitung bedeutet an sich ebensowenig eine Besserung, wie die spätere der „Alceste“ (23. April 1776). Diese hatte zunächst keinen Erfolg, und es war zweifellos unklug gewesen, schon vorher durch Aufführung von Neubearbeitungen zweier schwächlicher Operetten („L'arbre enchanté“ und „Cythère assiégée“) den Gegnern ihr Spiel zu erleichtern.

Während Gluck mit dem Auftrag, zwei ältere Texte Quinaults, die seinerzeit Lully vertont hatte, „Roland“ und „Armida“, neu zu komponieren, im Frühjahr 1775 nach Wien zurückgekehrt war, setzten die Buffonisten die Berufung des besten damaligen Vertreters der italienischen Oper Nicolo Piccini (s. S. 292) nach Paris durch. Piccini, der des Französischen kaum mächtig war, ahnte nicht, daß er nicht nur einen offenen Wettkampf zu bestehen hatte, sondern auch für allerlei Intriguen benutzt wurde. Der Streit tobte leidenschaftlicher als je zuvor. Die Gluckisten und Piccinisten bildeten zwei Heerlager; die Waffen waren auf beiden Seiten mehr Leidenschaft, Grobheit und persönliche Schimpferei, als gute Gründe. Während dessen arbeitete Piccini unter Aufbietung seines ganzen bedeutenden Könnens am „Roland“, der ihm hinterlistigerweise in die Hand gespielt war. Als Gluck das erfuhr, vernichtete er die Skizzen zu dieser Oper und hielt sich an seinen zweiten Auftrag. „Armida“ aber fand am 23. September 1777 nur eine laue Aufnahme, die die Gegner um so lebhafter auszunutzen strebten, als Piccinis „Roland“ vier Monate später ein glänzender Erfolg beschieden war.

Ein solcher Streit ist in der Kunst niemals durch theoretische und ästhetische Schriften zu entscheiden, sondern nur durch die lebendige Kraft eines überwältigenden Kunstwerks. Als am 18. Mai 1779 Glucks „Iphigenie auf Tauris“ in Szene ging, war aller Kampf zu Ende und auch die Unterlegenen beugten sich gerne vor dieser beglückenden Offenbarung eines sieghaften Genies. Es war eine grausame Strafe, daß danach Piccinis „Iphigenie auf Tauris“ (23. Januar 1781) auch noch aufgeführt wurde; das Schicksal war tückisch genug, den ehrlich strebenden Piccini noch der Spottsucht der Pariser preiszugeben. Denn da die Darstellerin der Hauptrolle bei der Erstaufführung sich im Wein die nötige Begeisterung geholt hatte, fand der Witz das Schlagwort, das sei nicht „Iphigénie en Tauride“, sondern „Iphigénie en Champagne“. So endigte mit einem Witz der bitter geführte Kunstkrieg. Daß auch diese Mahnungen der Kunstgeschichte für die Menschheit fruchtlos bleiben, hat ja seither schon mancher „musikalische Krieg“ bewiesen. —

In diesen drei Werken, mit denen Gluck seiner Sache und damit einer

innerlich deutschen Kunst zum Siege verhalf, steht er auf jener hohen Stufe der Meisterschaft, in der sich mit der vollen Klarheit in allen künstlerischen Absichten die vollkommene Beherrschung der zu ihrer Verwirklichung erforderlichen Mittel verbindet. Gewiß leidet „Armida“ als Ganzes unter den Mängeln des etwas veralteten Textbuches; wohl war die romantische Welt, in die Gluck sich hier gedrängt sah, ihm nicht so vertraut, wie die klassische; dafür hat er in Armida selbst eine in Haß und Liebe so gewaltig große Gestalt geschaffen, daß jegliches Bedenken in der Ehrfurcht vor dem Seelenverkündiger verstummen muß. Um so unkünstlerischer ist es, wenn man, anstatt dieses Seelengemälde möglichst leuchtend hervortreten zu lassen, die szenischen Nebendinge in den Vordergrund stellt, wie es bei der Neubearbeitung von Hülsen und Schlaar der Fall ist.

Die beiden „Iphigenien“ aber vertreten im Musikdrama das für uns Lebendige der Antike in ebenso vollkommener Weise, wie Goethes „Iphigenie“, deren erste Gestaltung fast in dieselbe Zeit fällt, zu der in Paris Gluck seinen letzten großen Sieg gewann (die Prosafassung schuf Goethe vom 14. Februar bis 28. März 1779). Daß Gluck in der „Iphigenie in Aulis“ den guten Schluß wählte, daß er die in Racines Dichtung vorhandene Liebesepisode zwischen Achilleus und Iphigenie beibehielt — die Eifersuchts-Intrigue der Eriphile ist mit glücklicher Hand entfernt — kann uns Heutige stören, nicht aber Glucks Zeitgenossen. Im übrigen dürfen wir nicht vergessen, daß Gluck in der Musik ein Ausdrucksmittel schöner Menschlichkeit besaß, das der Steigerung, die Goethes Wundergenie dem antiken Stoffe gab, einen ähnlichen Gegenwert zur Seite stellte. So sind wir Richard Wagner sicher zu Dank verpflichtet, daß er für uns den Schluß der „Iphigenie in Aulis“ der Sage gemäß umgestaltete; die musikalische Auffrischung im übrigen war, so taktvoll sie ist, nicht nötig. Völlig überflüssig ist die viel eingreifendere Bearbeitung, die Richard Strauß an der „Iphigenie auf Tauris“ vornehmen zu müssen glaubte. Denn dieses Werk, dessen vorzügliches Textbuch François Guillard (1752—1814) nach der Tragödie des Guimond de la Touche (1723 bis 1760) verfaßt hatte, ist ein in voller Harmonie strahlendes Meisterwerk. Die Charakteristik geht bis zum letzten Choristen, das Orchester ist voll Farbe und Veranschaulichungskraft, die Melodik fließend und von hoher sinnlicher Schönheit, die Größe des Empfindens von tragischer Wucht — alles das verklärt von jenem wunderbaren Maßhalten, das in der antiken Plastik uns aus der seelischen Erregung des gestalteten Vorwurfs emporhebt in die Schönheitswelt reinen Genießens. —

Gluck hatte nach diesen Großtaten das Recht, müde zu sein; er hatte sein Lebenswerk erfüllt. Mehr noch, als die Schwäche seiner noch folgenden Oper „Echo und Narzissus“ (Paris 21. September 1779) mahnte ihn ein Schlaganfall daran, daß er dem Greisenalter schon zu viel abgetrotzt hatte. Der kluge Meister gab nach; er kehrte 1780 nach seinem geliebten Wien zurück

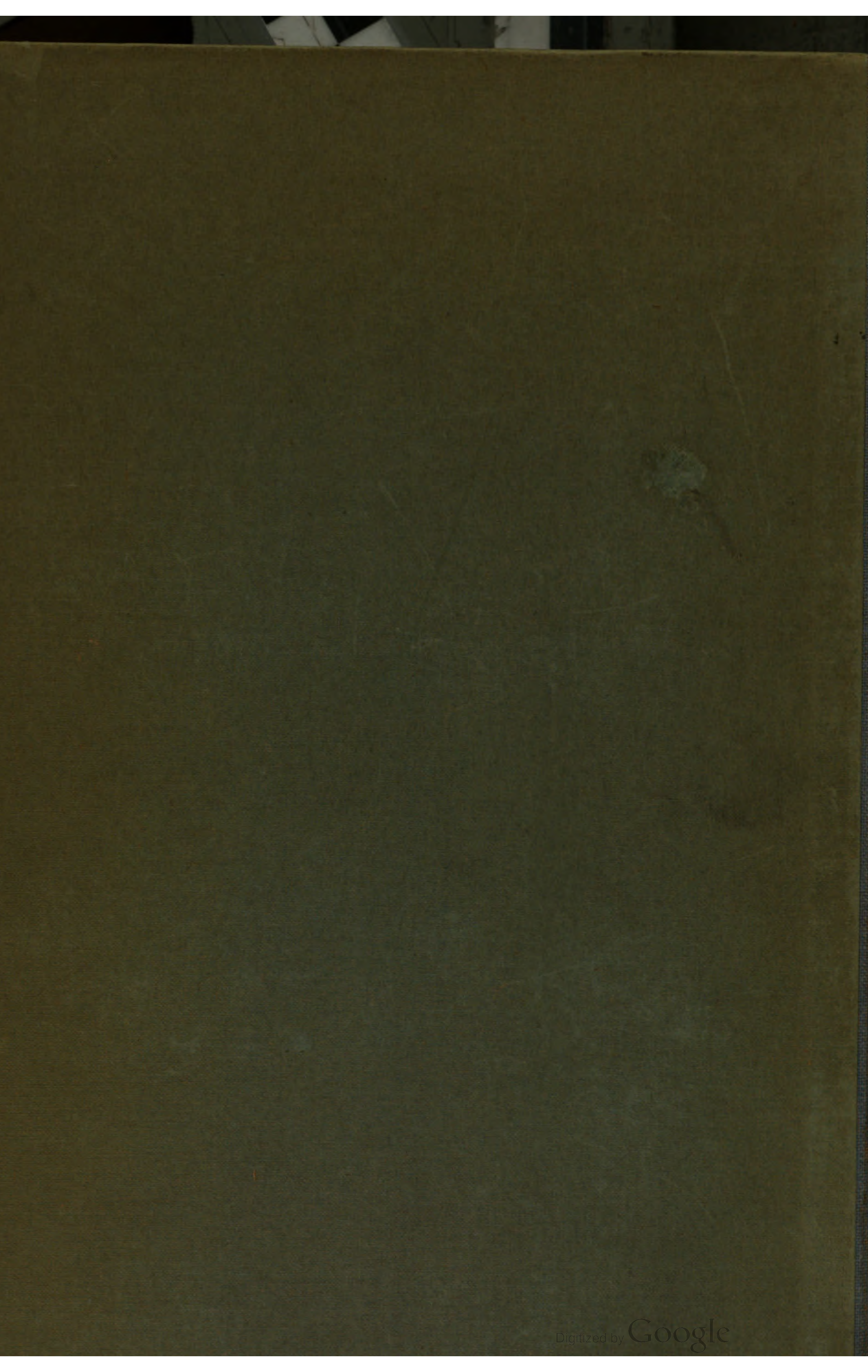
und verlebte in der geruhigen Heiterkeit des edlen Siegers seine letzten Lebensjahre. Er durfte den jungen Mozart noch in seinem Hause bewirten, und sein Geist war jung und klar genug geblieben, das neue Genie zu erkennen. Ein „De Profundis" für vierstimmigen Chor schuf er noch, die einzige Komposition auf einen kirchlichen Text. So konnte man ihm in seinen Tönen das Grablied singen, als am 15. November 1787 ein dritter Schlaganfall den 73jährigen Greis fällte.

„Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann. Ein eifriger Christ. Ein treuer Gatte. Christoph Ritter Gluck, der erhabenen Tonkunst großer Meister"; die Grabschrift ist von der sicheren Würde, die den Mann ausgezeichnet hatte. Die Welt wußte, was sie an ihm verlor; sie wußte auch, was sie an seinen Werken besaß. Freilich sein Kampf war nicht der letzte in der Geschichte des Musikdramas. Die Gattung ist so zwiespältig, daß alle Erkenntnis allein nicht ausreicht, die verschiedenen Bestandteile zum rechten Zusammenwirken zu einen. Eins aber hat die große Kunst, hat auch die echte Kunstkritik seit Gluck nicht mehr vergessen: daß die seelische Schönheit, die Wahrheit des Empfindens wertvoller und dauernder ist, als alle lockende und bestrickende Sinnlichkeit. In wuchtigen Worten rühmt Glucks Verdienst, dieser Wahrheit auf dem gefährlichsten Gebiete der Musik zum Siege verholfen zu haben, die Inschrift unter der von Houdon geschaffenen Büste des Meisters:

Musas praeposuit Sirenis.

Ende des I. Bandes.




Digitized by Google